COMITETUL DE STAT
PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

REVISTA MUZEELOR

4

ANUL IV — 1967

https://biblioteca-digitala.ro

P. 38
INV. 999

Universitatea Bucureşti
SEMINARUL DE ARHEOLOGIE
„VASILE PÂRVAN"

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA MUZEELOR

ACADEMIA R. P. R.
Nr. inventar
438/4/967
INST. DE ARHEOLOGIE

APARE SUB ÎNGRIJIREA
CONSILIULUI MUZEELOR DIN C. S. C. A.
Redactor șef: LUCIAN ROȘU

https://biblioteca-digitala.ro

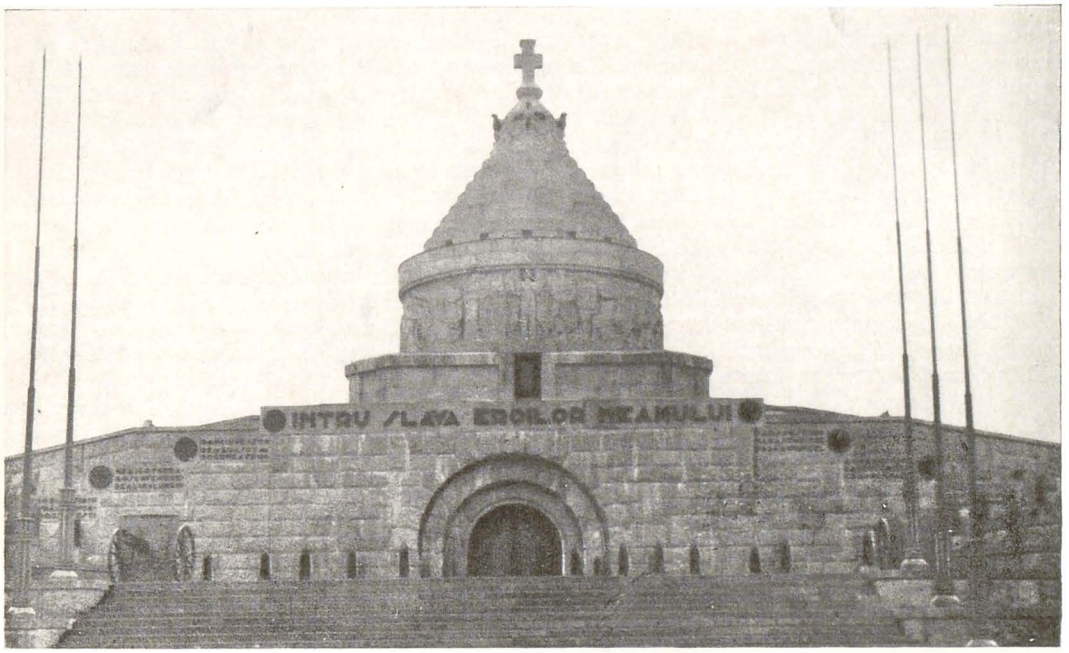
Redacția: str. Fundației nr. 4,
raionul 30 Decembrie, București,
telefon 12.17.70
Administrația: str. Brezoianu nr. 23—25
telefon 14.67.99

Prezentarea grafică:
JEAN EUGEN

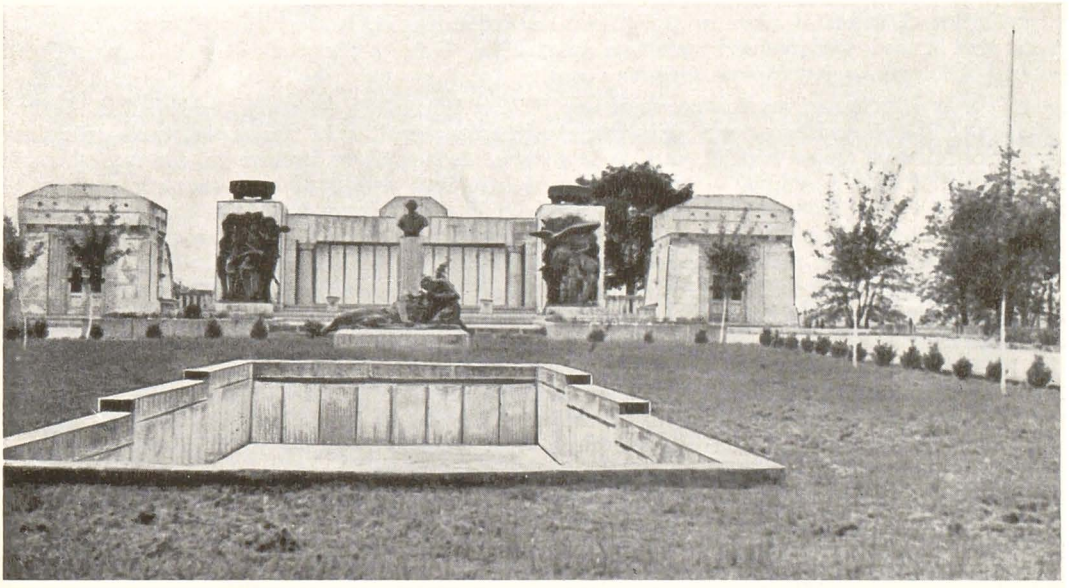
https://biblioteca-digitala.ro

AMINTIREA MĂRĂȘEȘTILOR...

ELENA POPESCU
CONSTANTIN CĂZĂNIȘTEANU



Mausoleul de la Mărășești



Mausoleul de la Mărăști

https://biblioteca-digitala.ro

Lupta pentru apărarea pămîntului românesc de cotropirea vrăjmaşă, încununată de epopea Mărăşeştilor şi de celelalte două mari bătălii din campania anului 1917 — de la Mărăşti şi Oituz —, a rămas şi va supravieţui în memoria generaţiilor nu numai prin tomurile ce s-au scris, dar şi prin acele emoţionante mărturii materiale, păstrate cu pioşenia cuvenită, şi deopotrivă, prin nenumăratele dovezi de recunoştinţă şi preţuire pe care poporul le-a închinat eroilor săi.

Asemenea relicve documentare, evocatoare ale dragostei de patrie şi eroismului de masă al ostaşilor români, adunate cu sîrg şi pasiune de-a lungul anilor, se găsesc astăzi şi în sălile Muzeului militar central din Bucureşti. Dintre acestea, cele mai impresionante rămîn desigur drapelele şi stindardele unităţilor armatei române participante la războiu. Încărcate de mulţimea medaliilor şi decoraţiilor — de la Virtutea militară şi Steaua României, pînă la ordinul Mihai Viteazul, cea mai înaltă distincţie românească — ele sînt simbolul vitejiei colective de care erau însufleţiţi toţi ostaşii, de la soldat la general. Privind stindardele, ai aievea în faţă marile încleştări în care s-au înscris pagini de glorie nemuritoare. Într-adevăr, pînzele drapelelor regimentelor 53, 61, 65 infanterie, 25 artilerie, 1 grăniceri, 12 infanterie, 2 Vîlcea, 18 Gorj, 59 infanterie, 14 Roman, 40 Călugăreni, 39 Brăila, 32, 47, 51 infanterie, 3, 9, 10 vînători, 13, 18 artilerie, 11 Siret, 12 Cantemir, 7 vînători, 10 Putna, 27 infanterie, 16 Suceava punctează principalele acţiuni în care au fost angrenate trupele române. Ele reînvie fie lupta eroică de la Oituz din toamna anului 1916, unde, sub comanda generalului Eremia Grigorescu, a fost înscrisă deviza *„Pe aici nu se trece"*, fie rezistenţa dîrză de la trecătoarea Predealului sau luptele de la Olt, Jiu şi Bucureşti, fie, în sfîrşit, cele trei mari bătălii din vara anului 1917, de la Mărăşti, Mărăşeşti şi Oituz.

O caldă emoţie trezesc totodată obiectele care au aparţinut cîndva eroilor ce nu au precupeţit nimic pentru apărarea patriei. O uniformă şi sabia unui luptător intrat în legendă — căpitanul Grigore Ignat — sînt printre cele care reţin atenţia. Originar din Bîrlad, el a început campania cu gradul de locotenent. De la Jiu a luat parte la toate luptele, pînă la stabilizarea frontului în sudul Moldovei. Apoi a participat la acţiunile de la Nămoloasa şi Mărăşeşti. În ziua de 6 august 1917, o puternică coloană germană debuşează la atac dinspre pădurea Răzoare, spre cota 100. Este întîmpinată de focul rezervei Batalionului 1 din Regimentul 51 infanterie, în compunerea căreia intra şi o companie de mitraliere, de sub comanda căpitanului Grigore Ignat. Copleşită de numărul mare al atacatorilor, rezerva Batalionului 1 este în cea mai mare parte decimată. Atunci căpitanul Grigore Ignat, cu resturile batalionului şi cu compania sa, trece la o rezistenţă desperată, pe viaţă şi pe moarte. Inamicul, sprijinit de artilerie, asaltează cu insistenţă poziţia companiei române. Treptat, majoritatea servanţilor de la mitraliere sînt răpuşi. Atunci căpitanul Grigore Ignat ordonă ofiţerilor şi gradaţilor să treacă la piese şi să-i înlocuiască pe cei ucişi. Acelaşi lucru face şi el. Aşa au pierit pînă la unul — îngreunînd înaintarea duşmanului — ostaşii companiei de mitraliere, în frunte cu bravul lor comandat, căpitan Grigore Ignat.

Tot la Răzoare, şi tot în aceeaşi zi de vîrf a bătăliei de la Mărăşeşti, avea să se distingă prin faptele sale de arme remarcabile şi sergentul Iliescu Ignat, de la care se păstrează unele documente, ca relatarea asupra bătăliei din ziua de 6 august de la Răzoare, brevete de decorare şi altele. Pentru modul cum a acţionat — printre altele, a luat cinci prizonieri şi a capturat mai multe mitraliere — a fost decorat în mod excepţional cu ordinul Steaua României cu spade în grad de cavaler. Era o distincţie ce se acorda numai ofiţerilor. Ulterior a fost avansat sublocotenent. De asemenea a primit medalia militară franceză şi medalia militară engleză.

Figura luminoasă a sublocotenentului Ecaterina Teodoroiu, denumită pe drept cuvînt *„eroina de la Jiu"*, ocupă un loc important în spaţiul de expunere al muzeului, constituind o întruchipare a virtuţilor femeii române şi a luptei poporului nostru pentru libertate. În timpul campaniei din 1916, înrolată ca soldat voluntar în Compania 8 a Regimentului 18 Gorj, a luptat cu bărbăţie împotriva vrăşmaşului, fiind rănită la Filiaşi. Ecaterina Teodoroiu a fost apoi decorată cu Virtutea militară la Iaşi, în timpul refacerii armatei române, şi înaintată la gradul de sublocotenent. Repartizată comandant al unui pluton din Compania 7 a Regimentului 43/59 infanterie, Ecaterina Teodoroiu a ştiut să inspire soldaţilor ce comanda o neţărmurită încredere şi să-i conducă cu mult curaj în luptele ce au avut loc în vara anului 1917 în cadrul bătăliei de la Mărăşeşti. La Muncel, în acţiunile de pe Dealul Secului însă, în noaptea de 22/23 august, eroina avea să cadă în fruntea plutonului său, cu pieptul străpuns de gloanţe de mitralieră, în timp ce-şi îmbărbăta ostaşii cu cuvintele *„Înainte băieţi, nu vă lăsaţi, sunteţi cu mine"*.

Despre faptele care au acoperit-o de glorie amintesc astăzi o serie de obiecte ce i-au aparţinut, intrate în patrimoniul naţional şi expuse în muzeu, dintre care menţionăm: puşca ce poseda

https://biblioteca-digitala.ro

Apărarea gării Mărășești de către trupele române

încă din 1916 și de care nu a vrut să se despartă nici în vremea cînd era rănită, baioneta cu teaca respectivă, uniforma de sublocotenent, un chipiu și o tunică de cercetașă, un bidon, o ie cu fotă, o pereche de ochelari și portretul său. Faptele i-au fost imortalizate și într-o serie de lucrări plastice, din care muzeul posedă pictura *Ecaterina Teodoroiu* de C. Ressu și sculptura cu același titlu de Iulia Oniță.

Statueta lui I. Dimitriu-Bîrlad, înfățișînd pe caporalul de grăniceri Mușat Constantin, vorbește despre pilduitorul exemplu al acestuia. Rănit grav în luptele din iarna anului 1916—1917 și cu brațul amputat, cere totuși să fie trimis din nou în prima linie. Își găsește moartea la atacul asupra Coșnei, din august 1917. Fapta sa nu a fost singulară. Se cunosc și alte cazuri de ostași cu una din mîini pierdute — ca sergentul Cristea Nicolae — care au solicitat să fie reîncadrați în unitățile combatante și au luptat iarăși pe front ca grenadieri.

Eroismului de masă al soldaților și ofițerilor i s-au adăugat priceperea și hotărîrea comandanților, care au condus cu competență trupa și au știut să o însufleţească prin propriul lor exemplu. De pildă, generalul David Praporgescu, „*acest soldat de elită, cu frumoase însușiri sufletești și profesionale*“, cum îl caracterizează C. Kiriţescu, deși a preluat comanda Corpului de Olt în împrejurări critice, a reușit să mobilizeze toate resursele trupelor sale și să pună în evidență întreaga

https://biblioteca-digitala.ro

Generalul Ion Dragalina

Sublocotenent Ecaterina Teodoroiu

Vasile Chilian

Generalul Eremia Grigorescu

valoare a ostaşului român, stăvilind înaintarea duşmanului. Subliniind că misiunea Corpului 1 armată ce acţiona pe valea Oltului era *„de a opri cu orice preţ trecerea inamicului peste frontieră, în ţară"*, Praporgescu a făcut tot ce era posibil pentru îndeplinirea acestei datorii. Dar, la 30 septembrie 1916, în timp ce inspecta poziţia înaintată de la Coţi, încercînd să-i îmbărbăteze pe ostaşi, generalul David Praporgescu a fost rănit mortal de un obuz al artileriei inamice, dînd astfel jertfa supremă pentru apărarea patriei dragi. Prin ultimele cuvinte adresate ofiţerilor ce-l înconjurau *„Nu slăbiţi credinţa, a noastră este izbînda"* el voia să imprime pentru totdeauna în sufletele şi conştiinţa ostaşilor săi încredere şi dorinţa de a birui. De la David Praporgescu, muzeul deţine o uniformă completă de general, sabia şi alte accesorii vestimentare.

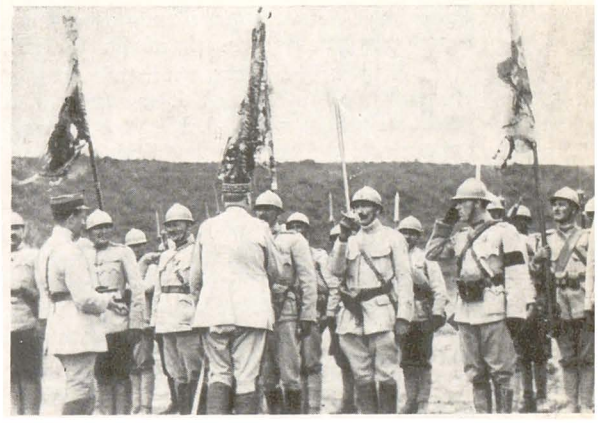
Nu departe de aceste obiecte se află expuse mărturii ce amintesc de personalitatea unui alt viteaz general, căzut în condiţii asemănătoare în decursul campaniei din 1916. Ne referim la mantaua cu urme de sînge a generalului Ion Dragalina şi glontele extras din rana gravă provocată acestuia, pe cînd conducea operaţiile din Valea Jiului în calitate de comandant al Armatei 1-a, verificînd executarea măsurilor ce luase. Generalul Dragalina fusese numit la începutul intrării României în război, comandant al Diviziei 1-a şi ştiuse să oţelească sufletul ostaşilor acestei divizii, cîştigînd toate luptele ce s-au dat pe valea Cernei. Pentru meritele sale deosebite, la începutul lunii octombrie i s-a încredinţat comanda Armatei 1-a într-un moment greu pentru trupele care acţionau la Jiu. Generalul Dragalina recursese însă la o manevră pe cît de temerară pe atît de energică, ce răsturnase planul inamicului. Speranţele ţării întregi se îndreptau spre el, atunci cînd moartea l-a răpit din rîndul celor ce apărau cu înverşunare frontierele, producînd tuturor o profundă durere.

În faţa superiorităţii numerice şi de înzestrare tehnică a inamicului trupele române au fost silite să se retragă în Moldova, unde a început reorganizarea şi dotarea lor cu armament şi echipament corespunzător, ceea ce se va resimţi în timpul marilor bătălii de la Mărăşti, Mărăşeşti şi Oituz din vara anului 1917, cînd armata noastră îşi va dovedi valoarea reală. În cadrul acţiunilor pentru organizarea armatei se înscrie şi constituirea unor unităţi de noi arme intrate în componenţa armatei române şi anume vînătorii de munte, care-şi vor arăta îndemînarea mai ales în luptele de la Oituz. Comandantul primei unităţi de vînători de munte, organizată în Moldova în perioada refacerii armatei române a fost colonelul V. Bădulescu, de la care muzeul posedă un chipiu, un veston şi unele decoraţii.

Este ştiut că acţiunile purtate între 24 iulie şi 21 august 1917 în Valea Siretului şi pe înălţimile din dreapta rîului — cunoscute sub denumirea de bătălia de la Mărăşeşti, considerată cea mai mare şi cea mai însemnată victorie a forţelor române din timpul primului război mondial — au fost comandate de generalul Eremia Grigorescu.

Aureolat de reuşita Oituzului, generalul Eremia Grigorescu avea să-şi dovedească marile sale capacităţi militare în conducerea magistrală a trupelor române la Mărăşeşti. Sub comanda sa fermă

https://biblioteca-digitala.ro



Generalul H. Berthelot decorează unitățile române distinse în bătălia de la Mărăști

și competentă ostașii români au constituit un zid de netrecut pentru germani, reactualizînd deviza de la Oituz în noile condiții și transformînd-o în: „*Nici pe aici nu se trece!*".

Stăpînirea de sine, curajul răspunderii, dîrzenia, spiritul de sacrificiu, încrederea în oameni, dragostea nețărmurită de patrie, au fost atributele care au făcut din Eremia Grigorescu marele și inegalabilul comandat al bătăliei de la Mărășești.

Pentru meritele sale a fost decorat cu înalte ordine românești și străine. O bună parte se găsesc astăzi expuse în muzeu, unde se află și alte obiecte personale ale generalului, ca și o serie de obiecte ce i-au fost oferite în semn de omagiu de la diferite persoane și instituții din țară și de peste hotare. Notăm aici doar o parte: uniforma de general — ținuta de ceremonie —, un chipiu cu tunică de campanie, o pereche de epoleți, sabia ce i-a fost dăruită de profesorii Universității din Iași.

În aceeași sală sînt prezentate accesorii de uniforme și decorații de la generalul Constantin Cristescu, comandantul frontului Mărășești pînă la 30 iulie și de la șeful său de stat major, generalul Iacob Zadic.

În afara eroismului de pe front, bogat ilustrat, în muzeu se păstrează și cîteva dovezi ale luptei pe care masele populare din teritoriul ocupat au dus-o împotriva cotropitorului. Așa sînt obiectele și documentele lui Vasile Chilian, locuitor din comuna Tichiriș, județul Putna, conducătorul unei întinse rețele de informare, care a acționat în zona din imediata vecinătate a frontului de la Mărășești. Cu sprijinul unui mare număr de săteni, el a organizat trecerea în Moldova a mii de prizonieri evadați din diverse lagăre și spitale, a transmis comandamentului român planuri, hărți, ordine de luptă, dispozitive de unități și amplasamente, precum și știri asupra efectivelor și a măsurilor luate de trupele germane.

În primăvara anului 1917, către sfîrșit, nemții au surprins un grup de militari, ofițeri și ostași, încercînd să treacă apa Putnei. Atunci totul a fost desconspirat. A urmat arestarea și judecarea „vinovaților". Prin sentința tribunalului militar german din Focșani, semnată de generalul Von Morgen, cinci locuitori au fost condamnați la moarte: Vasile Chilian, Vasile Gălățeanu, Dumitru Pantazică, Ion Cotea și Ștefanache Secăluș. Ceilalți au fost pedepsiți cu închisoare între 1 an și 20 de ani de muncă silnică, o parte din ei fiind deportați în Germania.

Cele cîteva documente ale sublocotenentului de rezervă Popescu Victor reamintesc un alt moment din istoricul rezistenței poporului român împotriva ocupației străine. Sub conducerea sa, un mănunchi de cîteva zeci de militari și locuitori au desfășurat o intensă luptă de partizani, în județele Mehedinți și Gorj. Luni de zile grupul de rezistență condus de Victor Popescu a hărțuit pe nemți, atacîndu-le patrulele, gărzile sătești, sediile comandaturilor, convoaiele de transporturi ș.a. Cu toate strădaniile trupelor de ocupație, grupul nu a putut fi lichidat. Cu rîndurile rărite din pricina luptelor, Victor Popescu și o parte din tovarășii săi au trecut linia frontului în Moldova.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru a se răzbuna, nemții au arestat și condamnat la moarte 10 țărani care înlesniseră și ajutaseră lupta partizanilor din ținuturile Olteniei.

Nu pot fi, desigur, enumerate toate materialele — multiple și variate — referitoare la eroicele episoade ale luptei ostașilor armatei române pentru apărarea pămîntului strămoșesc, din timpul primului război mondial. Ne vom rezuma să alăturăm celor prezentate numeroasele documente — comunicate ale Marelui Stat Major, ordine de zi prin care se citează eroismul unor ostași sau unități, brevete de decorare a drapelelor regimentelor distinse în lupte etc. — valoroase prin conținutul lor, precum și unele ce stîrnesc interesul prin originalitatea lor, cum este cazul cărților poștale din coajă de mesteacăn, pe care ostașii de pe front le-au trimis familiilor lor. În colecțiile Muzeului militar central se găsesc, de asemenea, multe piese de armament aflat în perioada respectivă în dotarea armatei române, uniforme de ofițeri și ostași români, cărți și alte obiecte capturate de la germani. Printre acestea din urmă, figurează telefonul de campanie și piese din vesela personală a feld-mareșalului August von Mackensen, comandantul trupelor germane de pe frontul Mărășeștilor, precum și două tunuri de însoțire a infanteriei.

Mărețele momente de luptă — care au impresionat adînc pe contemporani, stîrnind și astăzi deopotrivă în sufletele noastre sentimentul mîndriei naționale — și-au găsit reflectare și în arta plastică. Colecțiile muzeului sînt reprezentative și din acest punct de vedere: desenele lui I. Iser, Al. Severin, Schweitzer-Cumpăna, Fr. Șirato, Ștefan Dimitrescu, picturile lui Camil Ressu, Ștefan Dimitrescu, Costin Petrescu, Em. Lăzărescu, D. Stoica sau sculpturile lui Cornel Medrea, Ion Jalea, Oscar Han, Dimitrie Paciurea, Oscar Sphaëte, D. Mățăoanu, vin să întregească imaginea evenimentelor petrecute în acele vremuri.

Pentru cinstirea eroismului fără seamăn săvîrșit de soldații și ofițerii români în bătăliile purtate au fost construite mausolee speciale, în care s-au depus osemintele celor căzuți pe cîmpul de luptă. Cel mai impunător este fără îndoială mausoleul de la Mărășești, ce străjuiește locurile istorice unde ostașii Armatei I-a române au repurtat cunoscuta biruință. Inițiativa ridicării lui datează din iunie 1919, dar construirea a început în anul 1923, parcurgînd mai multe etape pînă în 1938, cînd toate lucrările, inclusiv cele ornamentale, au fost terminate. În mausoleu se găsesc osemintele a aproximativ 5 000 ostași români, printre care ale generalului Eremia Grigorescu, maiorului Artur Vîrtejanu, căpitanului Grigore Ignat, locotenentului Ionel Agraru, Mariei Zaharia, fetița eroină în vîrstă de 12 ani etc.

George Enescu în mijlocul unui grup de ofițeri români și ruși răniți la Mărăști

https://biblioteca-digitala.ro

De o valoare apropiată — cel puțin ca simbol și realizare artistică, — este mausoleul de la Mărăști, ridicat în memoria ostașilor din Armata a 2-a română, căzuți în această zonă a frontului. Deși piatra de temelie a fost pusă din 1928, construcția propriu-zisă s-a executat între anii 1929—1934, fiind susținută de societățile „Mărăști" și „Cultul eroilor". Pe lîngă ambele mausolee există cîte un mic muzeu, ale căror exponate sînt o mărturie vie a jertfelor poporului român în lupta sa pentru apărarea libertății și independenței patriei.

Mausolee de proporții mai modeste, în care au fost așezate cu cinstirea cuvenită osemintele eroilor ce și-au jertfit viața pentru patrie, au fost ridicate și în alte părți ale țării, la Soveja, Focșani, Mateiaș, Giurgiu etc.

În același timp, în mai toate orașele țării și în multe din comune au fost înălțate monumente, omagiu adus luptătorilor care nu au precupețit nimic pentru binele țării lor. Celor mai remarcabili dintre eroi le-au fost ridicate statui, care-i înfățișează în plin avînt în timpul acțiunilor ce i-a imortalizat. Astfel este redată eroina sublocotenent Ecaterina Teodoriu în orașele Slatina și Brăila, sau caporalul Constantin Mușat în centrul orașului Bușteni.

Astăzi, după 50 de ani de la marile biruințe cîștigate de armata română în grelele bătălii de la Mărăști, Mărășești și Oituz, din campania anului 1917, întregul nostru popor aduce un prinos de prețuire celor care prin jertfa lor vor constitui totdeauna un exemplu de abnegație și dăruire pentru propășirea României și un imbold în activitatea desfășurată de noi toți pentru înălțarea continuă a patriei pe cele mai înalte culmi ale civilizației și progresului.

РЕЗЮМЕ

Статья знакомит читателя с частью экспонатов, находящихся в коллекции Центрального военного музея и представляющих собой свидетельства больших битв, имевших место в 1917 году при Мэрэшешть, Мэрэшть и Ойтуз.

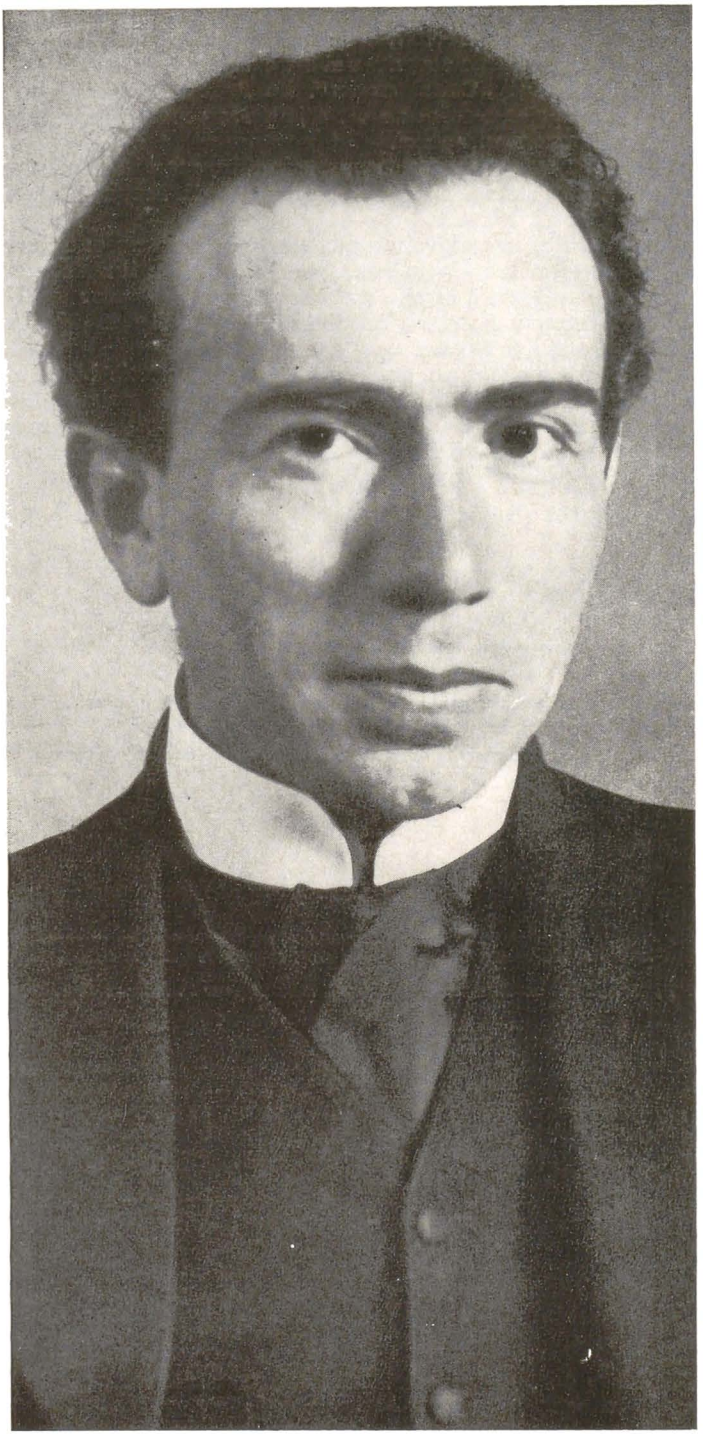
Победы при Мэрэшешть, Мэрэшть и Ойтуз явились завершением борьбы в защиту румынской земли от вражеского захвата.

RÉSUMÉ

Dans cet article, l'auteur présente dans le cadre d'une évocation historique, quelques-uns des vestiges des grandes batailles de Mărășești, de Mărăști et d'Oïtuz livrées en 1917, actuellement conservés dans la collection du Musée Militaire Central.

Les grandes victoires de Mărășești, de Mărăști et d'Oïtuz ont couronné la lutte pour la défense de la terre roumaine contre les envahisseurs.

https://biblioteca-digitala.ro



VASILE PÂRVAN

DIRECTORUL MUZEULUI NAȚIONAL DE ANTICHITĂȚI

Prof. univ. dr. docent
RADU VULPE

https://biblioteca-digitala.ro

În cursul anului 1967 se împlinesc 85 de ani de la naşterea marelui istoric român Vasile Pârvan şi 40 de la moartea sa prematură. Născut la 22 septembrie 1882 în satul Perchiu din comuna Huruieşti (pe atunci în judeţul Tecuci, iar azi în raionul Adjud), acest eminent savant avea să fie răpit ştiinţei la vîrsta de mai puţin de 45 de ani, în Bucureşti, la 26 iunie 1927, în plină exuberanţă a activităţii sale creatoare. Deşi durata muncii sale închinate ştiinţei nu însumează trei decenii, chiar punînd la socoteală şi anii studiilor universitare, producţia sa apare uimitoare atît prin numărul şi valoarea lucrărilor publicate, cît şi prin laborioasele sale cercetări arheologice, intensa sa muncă de la catedră, multiplele sale realizări ca organizator şi conducător de instituţii. Puterea sa de muncă era la înălţimea inteligenţei sale agere şi pătrunzătoare, a superioarei sale concepţii despre datorie, a excelentei sale formaţii ştiinţifice. A fost una din cele mai distinse personalităţi ale culturii româneşti.

Biografia sa este simplă[1], ca a celor mai mulţi dintre reprezentanţii autentici ai ţărănimii româneşti de la sfîrşitul secolului trecut în năzuinţele ei de înălţare spirituală. Şi-a făcut şcoala elementară sub supravegherea părintelui său, Andrei Pârvan, un destoinic învăţător rural, iar cursul secundar la liceul clasic „Codreanu" din Bîrlad. Mama sa, Aristiţa, provenind dintr-o familie răzeşească din Dobrenii Neamţului, vară primară cu ilustrul filozof Vasile Conta, dotată cu o energie şi cu o vrednicie care ieşeau din comun, s-a îngrijit stăruitor de educaţia intelectuală a fiului său, de altfel ca şi de a celor trei fete ale sale. Pentru toţi nutrea ambiţia de a-i vedea cîndva profesori de liceu, ceea ce i-a reuşit în mod strălucit. Băiatul însă, moştenindu-i nu numai toate însuşirile de inteligenţă, dar şi pe acelea de dinamism şi tenacitate, avea să-i depăşească aşteptările cu mult peste ţinta urmărită.

După terminarea liceului, în 1900, Vasile Pârvan a venit la Bucureşti, unde s-a înscris la secţia de istorie şi geografie a Facultăţii de Filozofie şi Litere, devenind discipolul cel mai distins al unor maeştri de valoarea lui Nicolae Iorga, a lui Ion Bogdan, a lui Dimitrie Onciul. În acea perioadă a publicat el o serie de meritoase lucrări despre istoria română medievală şi contemporană[2]. A fost de asemenea un eminent elev al filologului clasic Dimitrie Evolceanu şi al geografului Simeon Mehedinţi. După absolvirea Universităţii ca licenţiat în Litere, la 22 de ani, şi-a luat examenul de capacitate în învăţămîntul secundar obţinînd o catedră de limba latină la un liceu din provincie. N-a funcţionat însă nici o zi în acest post, deoarece de la început i s-a acordat un concediu şi totodată o bursă pentru studii de istoria antică în străinătate.

Bursa a fost scoasă la concurs şi Vasile Pârvan a obţinut-o. Numaidecît a plecat în Germania, unde studiile clasice ajunseseră pe atunci la cele mai înalte progrese. Acolo a urmat cursurile şi seminariile unor somităţi ca Eduard Meyer, Otto Hirschfeld (care în tinereţe fusese şi maestrul de epigrafie al lui Tocilescu), C. Lehmann-Haupt, H. Gelzer, Kekule von Stradonitz, Conrad Cichorius, H. Dessau, Kurt Regling. A fost uriaşă munca pe care a depus-o Pârvan în cei cinci ani de studii la Jena, la Breslau şi cu deosebire la Berlin, completîndu-şi tezaurul de cunoştinţe, perfectîndu-şi metodele de lucru şi adunînd un imens material în vederea lucrărilor ce proiecta încă de pe atunci cu privire la trecutul străvechi al patriei sale. În acei ani de extraordinară încordare spirituală s-a format personalitatea sa. Maeştrii săi germani l-au apreciat într-un înalt grad, privindu-l de la început ca un egal de-al lor *(ebenbürtig)*. Şi-a luat doctoratul în 1908 la Breslau cu vestitul exeget al Columnei Traiane, C. Cichorius, prezentînd ca teză o monografie istorico-epigrafică, *Die Nationalität der Kaufleute im römischen Kaiserreiche*, a cărei valoare eminentă se menţine şi azi.

Întors în ţară în 1909, cu o autoritate ştiinţifică stabilită prin memorabile lucrări publicate [3], Vasile Pârvan a fost primit de forurile conducătoare ale vieţii noastre culturale cu toată consideraţia cuvenită unui învăţat de prestigiu. De la început i-a fost încredinţată suplinirea catedrei de istorie antică, antichităţi greco-romane şi epigrafie de la Universitatea din Bucureşti, rămasă tocmai atunci vacantă prin moartea lui Grigorie G. Tocilescu[4]. Un an mai tîrziu avea să fie definitivat la această catedră ca titular şi, totodată, numit director al Muzeului Naţional de Antichităţi. În 1911, cînd încă nu împlinise treizeci de ani, era ales membru corespondent al Academiei Române, aşteptînd ca doi ani după aceea să devină membru activ.

Profesor universitar, academician şi director de muzeu, el primea dintr-o dată trei poziţii de frunte, care pentru o personalitate atît de activă n-aveau să rămînă un simplu cumul onorific, ci au devenit bazele uneia dintre cele mai productive munci ştiinţifice. Dintre aceste trei posturi, cel mai determinant, atît pentru desfăşurarea propriei sale activităţi, cît şi pentru formarea unei şcoli româneşti de arheologie, a fost fără îndoială Muzeul Naţional de Antichităţi. Într-adevăr, la Academie el

---

[1] Cf. H. Metaxa, *Vasile Pârvan: Note bio-bibliografice*, în „Arhiva pentru Ştiinţa şi Reforma Socială", VII, 1928, nr. 3–4, p. 46–73; R. Vulpe, *Activitatea ştiinţifică a istoricului Vasile Pârvan*, „Studii", X, 1957, nr. 3, p. 7–39.

[2] *Activitatea politică a lui Alex. Papiu Ilarian*, Bucureşti, 1903; *Citeva date nouă cu privire la familia Cuza* (1904); *Alexăndrel Vodă şi Bogdan Vodă; şapte ani din istoria Moldovei, 1449–1455* (1904); *Un vechi monument de limbă literară românească (1639–1668)*, 1904; *Relaţiile lui Ştefan cel Mare cu Ungaria* (1905).

[3] *Citeva cuvinte cu privire la organizaţia provinciei Dacia Traiană*, „Convorbiri literare", XL, Bucureşti, 1906; *Salsovia*, ibidem; *Die Nationalität der Kaufleute etc.*, Breslau 1909; *M. Aurelius Verus Caesar şi L. Aurelius Commodus*, Bucureşti, 1909. Tot în preajma întoarcerii sale în ţară a scris *Contribuţii epigrafice la istoria creştinismului daco-roman*, Bucureşti, 1911.

[4] Despre Tocilescu cf. articolul nostru din „Revista Muzeelor", II, 1965, nr. 1, p. 29–38.

https://biblioteca-digitala.ro

și-a expus și și-a publicat cele mai multe din rezultatele cercetărilor sale, contribuind alături de alte somități științifice la strălucirea prestigiului acestei supreme instituții culturale, și tot acolo a găsit un temeinic sprijin pentru unele din manifestările activității sale, de pildă subvenționarea săpăturilor arheologice (pentru care fondurile procurate de stat erau mereu prea mici), dar nu Academia putea să-l ajute să-și creeze colaboratori. În această privință, un rol mult mai important și mai firesc îl aveau catedra universitară, impresionantele cursuri ținute de Pârvan, dintre care unele au rămas epocale, precum și seminariile sale, în care studenții erau deprinși, pe baza propriilor lor sforțări, să cerceteze faptele și să le interpreteze prin metodele critice cele mai riguroase și care au inițiat numeroși tineri în tainele disciplinelor istorice. Dar pentru formarea de cadre științifice propriu-zise Universitatea nu putea fi decît o primă treaptă. Mai departe, elementele de valoare, selectate pe baza unor verificate aptitudini și convinse să-și consacre munca numai științei, fără concomitența unor ocupații lucrative de alt ordin, trebuiau să fie promovate în sînul unei instituții speciale, care pentru arheologie și pentru cercetările de istorie veche nu era pe atunci decît Muzeul Național de Antichități.

E drept că funcția de cercetare științifică nu i-a fost imprimată muzeului de către Vasile Pârvan, ci el a găsit-o gata stabilită de către Grigorie Tocilescu. Însă, pe cînd pentru acesta cercetarea se reducea la munca sa pur individuală, restul personalului constînd numai din auxiliari administrativi, Pârvan a înțeles să facă din muzeu un centru de activitate colectivă, care să promoveze cadre științifice calificate. Pe cînd la șantierele sale arheologice Tocilescu nu lua cu sine decît cel mult tehnicieni (uneori aduși de peste hotare) și niciodată vreun student sau vreun asistent, Pârvan a căutat să-și împartă munca pe teren cu cît mai mulți tineri dornici să se dedice carierei arheologice. Nu tuturora le putea obține locuri in schema muzeului, dar pe toți căuta să-i țină legați de colectivul științific al acestei instituții, incurajîndu-i să publice lucrări proprii și ajutîndu-i să persevereze pe această cale.

Și astfel, cu forța de atracție a talentului său de profesor, a marii sale autorități științifice, a exemplului său de muncă și entuziasm, cu tactul său de a sprijini valorile ce începeau să se afirme, Vasile Pârvan a izbutit, într-un timp destul de scurt, să adune în jurul său o seamă de tineri înzestrați, realizînd pentru prima oară o școală românească de arheologie, care, întărită mereu cu noi serii de cercetători, s-a dovedit durabilă și viguroasă, pînă la înflorirea remarcabilă de azi, care se înregistrează tot în jurul Muzeului Național de Antichități.

Însuflețit de un luminat patriotism și dorind mai presus de orice înălțarea culturală a națiunii sale, Pârvan a ținut cu toată tăria să creeze această școală, înlăturînd meschina ispită a altor pionieri științifici din trecut de a străluci printr-o tihnită unicitate. Cînd un amic l-a întrebat cîndva, observînd cu cîtă iuțeală se înmulțește numărul discipolilor săi și cît de serios sînt îndrumați: *„oare nu te gîndești că unii dintre ei ar putea să te întrecă și să ți se urce în cap?"*, el i-a răspuns glumeț: *„niciodată nu mă vor întrece, fiindcă eu învăț împreună cu ei și astfel totdeauna mă voi menține, la diferența de vîrstă, înaintea lor"*. De fapt, pe cînd alți profesori dormeau pe laurii trecutului, mulțumindu-se să-și repete cursurile literă cu literă, rareori mai punînd mîna pe vreo carte nouă, el se ținea tot timpul la curent cu progresele științei, mereu era frămîntat de probleme inedite și greu s-ar fi putut găsi un tînăr care să-l egaleze în puterea de muncă și în nici un caz unul care să-l depășească în bogăția informației și în capacitatea de a o folosi.

Desigur, pare straniu să insistăm atît de mult asupra rolului unui muzeu ca centru de cercetări și să nu vorbim încă nimic despre funcția sa esențială, care constă în conservarea și expunerea materialelor. Dar acesta este raportul real dintre cele două aspecte ale Muzeului Național de Antichități, care a ținut totdeauna locul unui institut arheologic, rămînînd ca instituție muzeistică propriu-zisă pe al doilea plan. Motivele acestei anomalii sînt vechi și de ordin obiectiv. Muzeul a fost întemeiat la 1864, sub domnitorul Alexandru Cuza, într-un moment cînd de abia se organiza statul român modern după Unirea Principatelor și cînd sforțările oficiale erau solicitate de un noian de probleme de primă urgență, trebuind să înlăture vestigiile feudalismului și atîtea rînduieli retrograde. Nu se puteau crea instituții separate pentru diferitele preocupări înrudite. Era destul că luase ființă un muzeu, care, pe lîngă sarcina de a adăposti și a expune un fond de materiale antice provenite din donațiile colecționarilor particulari (în frunte cu N. Mavros) și din bogatele obiecte ecleziastice intrate în patrimoniul național prin secularizarea averilor mănăstirești, primise și misiunea de a se îngriji de protecția monumentelor istorice ale țării și de a patrona cercetări pe teren sub tutela unui „Comitet arheologic", format din personalitățile de seamă ale timpului, ca Alexandru Odobescu, A. T. Laurian, C. Bolliac, V. A. Urechia, Aaron Florian. [5]

Pe de altă parte, funcția de expoziție a instituției era foarte îngrădită prin lipsa de spațiu. De construcția unui local, în condițiile financiare de atunci, nu putea fi vorba. De aceea, o bună bucată de vreme s-a socotit drept o soluție mulțumitoare ospitalitatea pe care Universitatea din București a acordat-o Muzeului Național de Antichități în parterul uneia din aripile clădirii sale ridicate după planurile arhitectului Al. Orăscu între anii 1859 și 1869. Dar încă de pe vremea lui Tocilescu, în urma creșterii colecțiilor cu materiale provenite din cercetările de pe teren, acest sediu

[5] Cf. articolul nostru *Centenarul Muzeului Național de Antichități*, în „Studii clasice", VI 1964, p. 369–372.

https://biblioteca-digitala.ro

devenise cu totul neîncăpător. Iar sub direcţia lui Pârvan, cînd la vechile colecţii se adăugase şi un abundent material privitor la epocile comunei primitive, insuficienţa spaţiului, nu numai pentru expunerea muzeistică, dar chiar pentru simpla depozitare, devenise direct alarmantă. Totuşi nici el n-a putut obţine de la guvernele de atunci un local corespunzător, cum nu obţinuse nici Tocilescu. Abia în 1931, după moartea sa, se va găsi un paliativ, impus mai cu seamă de necesitatea evacuării aripii respective a Universităţii, care va fi supusă dărîmării pentru a face loc actualei clădiri. Colecţiile muzeului aveau să fie împărţite în două: cele ecleziastice fiind transferate în Casa Kretzulescu de pe str. Ştirbei Vodă, în aşteptarea momentului cînd aveau să fie înglobate în actuala Galerie de artă naţională din Palatul Republicii, iar cele de istorie veche, rămase ca singurul patrimoniu al Muzeului Naţional de Antichităţi, mutîndu-se în Casa Macca, unde se află şi azi, pe str. I. C. Frimu, în condiţii de spaţiu care din capul locului s-au dovedit sub nivelul minimelor cerinţe.

Servitutea primordială a oricărui muzeu este localul. Acolo unde lipseşte spaţiul, nu poate fi vorba de serioase pretenţii muzeistice. Şi dacă pentru Muzeul Naţional de Antichităţi această problemă abia în zilele marilor realizări actuale se apropie de o soluţie demnă de însemnătatea ei, cum am putea să le imputăm directorilor de altădată ai instituţiei că n-ar fi pus-o pe primul plan al preocupărilor lor? De fapt, şi Pârvan, ca şi Tocilescu, au făcut, din acest punct de vedere, tot ce le-a fost cu putinţă în spaţiul de la Universitate. Sub direcţia lui Pârvan, pe lungul şi aspectuosul coridor al aripii în care fusese instalat muzeul, a fost organizat un lapidariu foarte prezentabil, inscripţiile şi sculpturile fiind expuse în condiţii cu mult mai bune decît acelea care aveau să li se creeze ulterior. În celelalte săli, în număr de şase, variatele materiale ale muzeului erau în adevăr înghesuite ca într-un bazar, dar cu o ordine care remedia mult acest inevitabil cusur şi care uneori reuşea să fie chiar plăcută. Timp de peste şase decenii, aceste săli au fost foarte intens frecventate de public, aşa că muzeul şi-a făcut datoria de factor educativ, în ciuda condiţiilor improprii în care funcţiona [6]. Nu era bucureştean pe atunci, fără a mai vorbi de provincialii în trecere prin Capitală, care să nu fi vizitat această instituţie şi care, atras de curiozitate pentru vestita *„Cloşcă cu pui"* de la Pietroasa (ori pentru copia ei după 1916), pentru mumiile egiptene, pentru legendarele *„haine ale lui Mihai Viteazul"* (de fapt o armură oarecare medievală), pentru expresiva statuie a *Cetăţeanului din Tomi*, să nu fi ieşit din sălile sale îmbogăţit cu nenumărate alte cunoştinţe despre civilizaţiile trecutului.

Dacă nu putea realiza mai mult în direcţia rolului său specific de expunere şi de conservare, muzeului îi rămînea deschisă în schimb calea unei mari dezvoltări în direcţia funcţiunii sale ştiinţifice, ca bază a cercetărilor arheologice. Pe această linie, Vasile Pârvan l-a condus cu toată energia şi cu splendide rezultate.

De îndată ce a luat în primire conducerea acestei instituţii, şi-a pus problema continuării activităţii arheologice a lui Tocilescu în Dobrogea. Era vorba în primul rînd de explorarea cetăţii *Tropaeum Traiani*, pe care acesta o condusese aproape două decenii (1891—1909) cu lungi întreruperi, mai mult de la distanţă, prin tehnicieni aduşi din străinătate şi cu mijloace materiale destul de modeste. Săpăturile fuseseră reluate în 1910 de George Murnu, care girase direcţia Muzeului Naţional de Antichităţi în scurtul timp dintre moartea lui Tocilescu şi numirea lui Pârvan, dar, în afară de „dezvelirea basilicii-cisterne", nu putuse merge mai departe. Fondurile puse la dispoziţie de guvern pentru astfel de cercetări erau mult prea neînsemnate, iar întinderea cetăţii era enormă. De aceea Pârvan, după ce a valorificat într-un remarcabil studiu istoric rezultatele obţinute de predecesorii săi [7], a socotit că trebuie să renunţe deocamdată la acest şantier, care, cu mijloacele insuficiente de care se putea dispune, ar fi progresat într-un ritm mult prea lent, acaparînd totuşi singur toate sforţările şi lăsînd în aşteptare pe un timp indefinit atîtea alte obiective arheologice de pe întinsul ţării. Pentru studierea problemelor istoriei noastre vechi se cerea atunci, mai mult decît oricînd, un just echilibru între cercetarea intensivă şi cea extensivă. Pe de altă parte, pentru a forma o şcoală de cercetători era necesar să se ia explorarea unui obiectiv de la început, fără obligaţia de adaptare la lucrări deja executate pe bază de concepţii şi metode perimate. Rezumînd, în 1912, motivele hotărîrii sale, Pârvan spunea: *„Mijloacele puse de Minister — prin bugetele anuale — la dispoziţia Muzeului Naţional, în vederea săpăturilor, fiind mai puţin decît modeste, iar personalul necesar pentru supravegherea tehnică a săpăturilor lipsind cu totul, am socotit mai potrivit să încep însumi undeva, unde nu se săpase mai înainte de arheologii noştri, în vreun castel mic de graniţă din Oltenia sau Dobrogea, săpături sistematice pe o scară mai restrînsă, conduse direct şi neîntrerupt de mine, cu asistenţa unui număr de tineri, pe care să-i introduc acum, prin campanii speciale, în teoria şi practica săpăturilor arheologice"* [8]. După ce a ezitat un moment între *Sucidava*, cetatea de la Celei în Romanaţi şi fortăreaţa cu suprafaţă mai restrînsă de la *Ulmetum*, la Pantelimonul de Sus în centrul Dobrogei, s-a decis în cele din urmă pentru *Ulmetum*, unde şi condiţiile practice, şi perspectivele rezultatelor ştiinţifice, erau mai favorabile scopului

[6] Cf. articolul nostru *Muzeul Naţional de Antichităţi* din „Boabe de Grîu", I, 1930, nr. 3.

[7] V. Pârvan, *Cetatea Tropaeum: consideraţii istorice*, Bucureşti, 1912 (extras din „Buletinul Comisiunii monumentelor istorice", IV, 1911, p. 1—12 şi 163—191).

[8] V. Pârvan, *Ulmetum*, I, p. 498.

https://biblioteca-digitala.ro

urmărit. Ceea ce îl preocupa permanent pe Pârvan era înfiripărea unei munci colective şi asigurarea dezvoltării ei pe viitor.

Săpăturile au început acolo în 1911 şi au fost continuate în fiecare an pînă în 1914. A fost cea dintîi cetate romană din ţara noastră explorată în întregime, în mod sistematic, după metode moderne. La Ulmetum s-a afirmat pentru prima oară şcoala arheologică românească. Cea dintîi serie de discipoli şi colaboratori ai lui Vasile Pârvan acolo şi-a început ucenicia pe teren. S-a lucrat cu un eroic entuziasm. Pârvan, el însuşi foarte tînăr, era primul la toate ostenelile şi prezent la toate lucrările, dînd exemplul unei impecabile conştiinciozităţi şi al unei stoice discipline de muncă. Lucrul echipei ştiinţifice dura din zori pînă la căderea serii. Problemele erau urmărite şi înregistrate în toată complexitatea lor: arhitectura, stratigrafia, epigrafia, numismatica, sculptura, pînă la ceramică şi la obiectele mărunte de tot felul. Era un spirit cu totul deosebit de acela care prezidase săpăturile făcute mai înainte în ţara noastră, cînd supravegherea lucrărilor era adesea lăsată pe seama gardienilor şi cînd singurele obiective demne de interes erau socotite dezvelirea zidurilor şi recoltarea de inscripţii [9].

Rezultatele săpăturilor de la Ulmetum au fost valorificate integral şi cu promptitudine într-o serie de ample comunicări publicate de Academia Română [10]. Foarte numeroase şi revelatoare au fost inscripţiile găsite, care i-au dat lui Pârvan prilejul de a scrie exhaustive comentarii istorice, deosebit de importante pentru reconstituirea vieţii rurale în Dobrogea romană şi pentru începuturile romanismului în această regiune de la gurile Dunării. În intervalele dintre campaniile de săpături de la Pantelimonul de Sus, Pârvan a cercetat şi alte localităţi antice atît din Dobrogea, cît şi din alte părţi ale ţării, comunicînd rezultatele, cu comentariile respective, tot la Academia Română [11].

Imediat după terminarea lucrărilor de la Ulmetum, chiar în 1914, el a început săpăturile de la *Histria*, străvechea colonie elenică de pe ţărmul lacului Sinoie, ale cărei ruine, izolate de orice aşezare omenească mai nouă, prezentau excelente condiţii pentru o explorare sistematică dintre cele mai fructuoase. Avantajul de a lucra într-un teren neatins mai înainte de tîrnăcopul arheologilor era aci tot atît de net ca şi la Ulmetum şi tot atît de prielnic iniţierii tinerilor săi elevi. De asemenea zidurile cetăţii, construite în vremuri tîrzii cu materiale provenite din clădiri mai vechi, în bună parte prezentînd inscripţii, constituiau, ca şi la Ulmetum, o bogată arhivă epigrafică. În schimb, de data aceasta nu mai era vorba de un obiectiv limitat, a cărui cercetare putea fi dusă la capăt în cîţiva ani, ci de un mare şi vestit oraş, a cărui viaţă durase neîntrerupt peste 1200 de ani şi ale cărui vestigii solicitau munca multor generaţii de arheologi. Prin forţa împrejurărilor, Pârvan se întorcea la ceea ce voise să evite la Tropaeum Traiani. E drept că acum numărul elevilor şi colaboratorilor săi crescuse simţitor [12].

Cu excepţia anilor de război din 1916—1919, Vasile Pârvan a efectuat tot timpul vieţii cîte o campanie anuală de săpături la Histria, iar după moartea lui explorarea a fost mereu continuată, ajungînd la o mare intensitate după 23 August 1944. Peste o jumătate de secol a trecut de cînd acest „Pompei al României" constituie principalul obiectiv al activităţii arheologice din ţara noastră şi porţiunile sale rămase inexplorate sînt încă foarte întinse.

Din cauza imensităţii şi complexităţii materialului rezultat, Pârvan n-a mai putut da la iveală rapoarte despre săpăturile de la Histria în mod integral, aşa cum făcuse despre acelea de la Ulmetum. A trebuit să amîne publicarea zidurilor şi a edificiilor pînă la dezvelirea şi cercetarea lor completă şi la fel a fost nevoit să procedeze şi cu materialele sculpturale, cu ceramica şi cu obiectele mărunte. Moartea însă l-a suprins fără ca el să mai fi apucat să le ia în studiu. Multe din aceste rezultate nici pînă azi n-au văzut încă lumina tiparului. În schimb Pârvan a izbutit să publice regulat şi cu magistrale comentarii toate cele 167 de inscripţii provenite din săpăturile sale histriene [13].

Concomitent cu săpăturile de la Histria, el a dat atenţie şi altor monumente antice din Sciţia Minoră, pe care le-a cercetat fie direct, fie prin elevii şi colaboratorii săi apropiaţi, de pildă la

---

[9] Cf. articolul nostru din vol. *1878—1928: Dobrogea — Cincizeci de ani de viaţă românească*, Bucureşti, 1928, p. 131.

[10] V. Pârvan, *Cetatea Ulmetum*, I, Bucureşti, 1912; II, 1, Bucureşti, 1913; II, 2, Bucureşti, 1913; III, Bucureşti, 1915, apărute în „Analele Academiei Române, Memoriile secţiunii istorice", XXXIV, XXXVI, XXXVII.

[11] V. Pârvan, *Descoperiri nouă în Scythia Minor*, Bucureşti, 1913, „Analele Academiei Române, Memoriile secţiunii istorice", XXXV; *Castrul de la Poiana şi drumul roman prin Moldova de jos*, ibidem, XXXVI; *Ştiri nouă din Dacia Malvensis*, ibidem, XXXVI.

[12] Dintre colaboratorii lui Vasile Pârvan dinainte de 1916, nici unul în viaţă astăzi, citărm pe D. M. Teodorescu, subdirectorul Muzeului Naţional de Antichităţi, ulterior profesor la Universitatea din Cluj; I. Andrieşescu, subdirector, apoi succesorul lui Pârvan la direcţia muzeului şi profesor de preistorie la Universitatea din Bucureşti; Dionisie Pecurariu, desenatorul muzeului, Sp. Cegăneanu, arhitect. Iar dintre elevii săi pe: M. Doraş (decedat în timpul primului război mondial), H. Metaxa (decedat în 1944), Paul Nicorescu, ulterior profesor la Universitatea din Iaşi; G. G. Mateescu, ulterior conferenţiar la Universitatea din Cluj; Scarlat Lambrino, viitorul succesor al lui Pârvan la Universitatea din Bucureşti; Em. Panaitescu, ulterior profesor la Universitatea din Cluj; St. Bezdechi, ulterior profesor de filologie clasică la Universitatea din Cluj; Gr. Florescu, ulterior conferenţiar la Universitatea din Bucureşti.

[13] *Histria, IV, inscripţii găsite în 1914 şi 1915*, Bucureşti, 1916, „Analele Academiei Române, Mem. secţ. ist.", XXXVIII; *Histria, VII, inscripţii găsite în 1916, 1921 şi 1922*, „Academia Română, Memoriile secţiunii istorice", ser. III, tom. II, mem. 1; *Fouilles d'Histria, Inscriptions: troisième série: 1923—1925*, „Dacia", II, 1925, p. 198—248.

https://biblioteca-digitala.ro

Tomis (Constanța) și la *Callatis* (Mangalia) [11]. Materialele provenite din săpături, nemaiavînd loc în spațiul de la Universitate rezervat Muzeului Național de Antichități, au fost depuse în mici muzee locale, pe care Pârvan le-a organizat la Ulmetum, Histria, Constanța, Mangalia, dar care aveau să fie nimicite în timpul primului război mondial. Ulterior, cea mai mare parte a materialelor din aceste muzee, cu deosebire cele epigrafice și sculpturale, au putut fi recuperate.

După trecerea războiului, în timpul căruia a avut durerea să-și piardă soția, Silvia (născută Cristescu, rudă de aproape cu Ion Bogdan și cu Ecaterina Nicolae Iorga) [15], Vasile Pârvan s-a dedicat activității sale creatoare cu o stăruință necruțătoare, mergînd pînă la sacrificiul de sine. Opera științifică pe care a produs-o în ultimii săi zece ani, admirabilă calitativ, este direct uimitoare prin varietatea și cantitatea sa. Atunci a dat el la lumină articolul sociologic *Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane* [16] și eseurile filozofice și literare cuprinse în volumele *Idei și forme istorice* [17] și *Memoriale* [18]. Numai în anii 1923 și 1924 a publicat o serie de lucrări de primă importanță, ca sinteza *Începuturile vieții romane la gurile Dunării* [19], care, într-un fermecător stil de popularizare, rezumă principalele rezultate ale săpăturilor sale din Dobrogea, apoi comunicarea *Considerații asupra unor nume de rîuri daco-scitice* [20], volumul de inscripții *Histria, VII* [21], studiile *La pénétration hellénique et hellénistique dans la vallée du Danube* [22], *Note di geografia antica* [23], *Nuove considerazioni sul vescovato della Scizia Minore* [24], *Sur un relief inédit du VII^e siècle représentant la Sainte Vierge* [25], *Municipium Aurelium Durostorum* [26]. În 1924—1925 a întemeiat și periodicul de limbă franceză *Dacia: Recherches et découvertes archéologiques en Roumanie*, organ al Muzeului Național de Antichități [27], din care a izbutit să editeze două volume, dîndu-și el însuși o bogată contribuție prin studiile *Considérations sur les sépultures celtiques de Gruia; Une nouvelle inscription de Tomi; L'âge du dépôt de bronzes de Suseni; À propos du „basileus" Cotys de Callatis; Fouilles d'Histria, Inscriptions, troisième série: 1923—1925; Un aes grave olbien à Salsovia; La „statue-menhir" de Hamangia.* În același timp a întemeiat și condus Școala Română din Roma, care a dat discipolilor săi prilejul de a se afirma și perfecționa în mediul de arheologie clasică al Italiei. În anuarele acestei instituții, întemeiate de el, *Ephemeris Dacoromana* și *Diplomatarium Italicum* [28], au apărut întinse studii privind istoria și arheologia Italiei și României, publicate de membrii Școlii.

În 1926, Pârvan a terminat lucrarea sa monumentală *Getica: o protoistorie a Daciei* [29]. Această voluminoasă sinteză, redactată într-un interval de mai puțin de patru ani, reprezintă o importantă cotitură în activitatea sa, căci, la vechea lui specialitate în istoria și arheologia greco-romană, adăuga o preocupare nouă, avîntîndu-se cu tot nesecatul său tezaur de cunoștințe și cu toată pătrunzătoarea sa putere de gîndire în domeniul vremurilor despre care s-au păstrat foarte puține știri scrise și chiar în adîncul epocilor și mai îndepărtate, pentru a căror cunoaștere nu se dispune decît de anonimele resturi arheologice. Secundat de colaboratorul său Ion Andrieșescu, care se specializase în asemenea studii în Germania, și de o nouă serie de discipoli, atrași spre arheologia acelor culturi străvechi [30], Pârvan a inaugurat o intensă campanie de noi săpături pe tot cuprinsul României și cu deosebire în Cîmpia Română. N-a apucat să profite pentru opera sa decît de primele rezultate ale acestor cercetări, dar impulsul pe care li l-a dat a continuat și după moartea sa, crescînd pînă la proporțiile impunătoare de azi. Acest domeniu arheologic s-a dovedit cel mai fecund dintre toate acelea pe care le-a ilustrat prin neobositul său spirit de inițiativă.

Vasile Pârvan a lucrat pînă în cel din urmă moment. Ultima sa lucrare: *Dacia: Civilizațiile antice din țările carpato-danubiene*, dată la tipar în Anglia, n-avea să apară decît după moartea

---

[14] V. Pârvan, *Zidul cetății Tomi*, București, 1915, „Analele Acad. Române, Mem. secț. ist.", XXXVII; *Gerusia din Callatis*, București, 1920, ibidem, XXXIX; *Raport asupra activității Muzeului Național de Antichități în cursul anului 1915*, București 1916, „Anuarul Comisiunii monumentelor istorice", 1915, p. 179—217; D. M. Teodorescu, *Monumente inedite din Tomi*, București, 1918, „Buletinul Comisiunii monumentelor istorice", VII, 1914, p. 180—192 și VIII, 1915, p. 6—20, 74—87, 186—189; G. G. Mateescu, *Tomi-Oescus*, București, 1915, ibidem, VIII, 1915, p. 36—40; H. Metaxa, *Plumburi de marcă de la Tomi*, București, 1915, ibidem, VIII, 1915, p. 31—35; P. Nicorescu, *Monumente nouă din teritoriul orașului Tomi*, București, 1920, ibidem, IX, 1916, p. 71—81.

[15] V. Leahu, în „Materiale de istorie și muzeografie", IV, 1967, p. 301—308.

[16] În „Arhiva pentru știința și reforma socială", I, nr. 1, București, 1919, p. 1—28.

[17] V. Pârvan, *Idei și forme istorice: patru lecții inaugurale*, București, 1920.

[18] V. Pârvan, *Memoriale*, București, 1923.

[19] V. Pârvan, *Începuturile vieții romane la gurile Dunării*, București, 1923.

[20] București, 1923, „Academia Română, Mem. secț. ist.", ser. III, tom. I, mem. 1, p. 1—31.

[21] București, 1923, ibidem, ser. III, tom. II, mem. 1, p. 1—132.

[22] București, 1923, „Académie roumaine: Bulletin de la Section historique", X, p. 23—47.

[23] Torino, 1923, „Rivista di Filologia e di Istruzione classica", I, 1923, nr. 3, p. 333—343.

[24] Roma, 1924, „Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", II, 1924, p. 117—135.

[25] București, 1924, „Académie roumaine: Bulletin de la Section historique", XI, 1924, p. 217—227.

[26] Torino, 1924, „Rivista di Filologia e di Istruzione classica", II, nr. 3, p. 307—340.

[27] A apărut pînă la vol. XI—XII, 1945—1947. Reînființat într-o nouă serie începînd din 1957, cu apariție regulată.

[28] Sub conducerea lui V. Pârvan au apărut vol. I—III din „Ephemeris Dacoromana", între 1923 și 1925, și vol. I din „Diplomatarium Italicum", în 1925. Ulterior, „Ephemeris Dacoromana" a continuat pînă la vol. X (1945). În „Diplomatarium Italicum", care a continuat de asemenea să apară pînă în preajma celui de-al doilea război mondial, s-au publicat documente din arhivele italiene referitoare la istoria română medievală.

[29] V. Pârvan, *Getica: O protoistorie a Daciei*, București, 1926 (apărută de fapt în 1927), „Academia Română, Memoriile secțiunii istorice", ser. III, tom. III, mem. 2, p. 113—962.

[30] Citățm, în ordine alfabetică, pe cei care continuă și astăzi munca de cercetare: Gr. Avakian, Hortensia Dumitrescu, Vladimir Dumitrescu, Ecaterina Dunăreanu-Vulpe, Ion Nestor, C. S. Nicolăescu-Plopșor, Dorin Popescu, Gh. Ștefan, R. Vulpe.

https://biblioteca-digitala.ro

sa [31]. Este o sinteză a evoluției culturii geto-dace în mileniul I î.e.n. în contact cu diferitele influențe villanoviene, scitice, grecești, celtice și romane, pînă la procesul însuși al romanizării. Tradusă în românește ulterior, a ajuns acum la a patra ediție [32].

În ultimii ani ai vieții se străduia, fără să fi izbutit pînă la urmă, să obțină de la guvern înființarea unui Institut de Arheologie, pe care ținea să-l separe de Muzeul Național de Antichități, pentru a-i asigura acestei vechi instituții o dezvoltare pe linia rosturilor ei proprii. El însuși își mărturisea intenția de a demisiona atît de la muzeu, cît și de la unele din sarcinile sale universitare, pentru a se limita la munca de cercetare științifică, la conducerea institutului pe care îl preconiza. Era concluzia dezvoltării pe care, prin meritele sale, o luase știința arheologiei. Cumulul de funcțiuni și de preocupări, inerent altor vremuri, cînd personalitățile ce se dedicau studiului antichității erau foarte rare, nu se mai potrivea situației de acum, cînd știința arheologiei era reprezentată prin numeroase forțe noi, îndrumate de Vasile Pârvan, și cînd necesitatea specializării și a diviziunii muncii se făcea puternic simțită. Formele și intervențiile pentru crearea Institutului dorit erau atît de înaintate încît în tot momentul se aștepta promulgarea legii care să-l consacre. Pârvan se și considera ca lucrînd în cadrul lui. În prefața primului volum din *Dacia*, publicat cu milesimul 1924, dar apărut de fapt în primăvara anului 1927, el începea prin a spune: „*Acest periodic anual este organul unui Institut care încă nu există*", dar își exprima încrederea în viitor.

Încrederea avea să-i fie crunt dezmințită numai la trei luni după semnarea acelei prefețe, prin moartea lui neașteptată, care, întrerupînd brusc seria atîtor mărețe proiecte concepute de acest spirit superior, avea să amîne pentru foarte multă vreme ivirea mult necesarului institut. Lipsită de ocrotirea creatorului său, școala arheologică românească avea să se zbată ulterior într-o criză de mijloace și de organizare, căreia i-a rezistat cu succes numai datorită vitalității pe care reușise să i-o imprime el. Abia în anii regimului socialist s-a putut întemeia actualul Institut de Arheologie al Academiei Republicii Socialiste România, prin amplificarea Muzeului Național de Antichități, realizîndu-se astfel ideea cea mai scumpă a lui Vasile Pârvan în proporții care întrec cu mult tot ceea ce el putuse să spere în condițiile vitrege ale timpului său. Acum urmează a se traduce în faptă și celălalt gînd al lui: individualizarea muzeului, pentru a deveni o instituție în sine, consacrată numai menirii sale de conservare și educație, în condițiile de local și organizare cele mai demne de un Muzeu Național de Istorie al României.

În galeria marilor figuri ale culturii românești Vasile Pârvan ocupă un loc eminent prin multiplele merite pe care și le-a dobîndit ca istoric, gînditor, estet, profesor, conducător de instituții. Dar poate nici unul nu se impune prețuirii posterității mai mult ca acela de a fi creat, pornind de la nimic, o trainică mișcare științifică românească, pe care a situat-o de la început la un înalt nivel, asigurîndu-i toate elementele unei sănătoase dezvoltări. În făurirea acestei mișcări, situația sa de conducător al Muzeului Național de Antichități a fost cea mai hotărîtoare. E caracteristic, în această privință, că discipolii și colaboratorii săi, chiar în relațiile universitare, nu i se adresau cu titlul de „*profesor*", ci totdeauna cu acela de „*director*".

Era directorul prin excelență, așa precum instituția care îi prilejuise acest titlu era sediul prin excelență al activității sale. Toată munca sa de creație se petrecea la muzeu. La Academie el nu se ducea decît pentru comunicări și pentru ședințe de lucru, iar la Facultate numai pentru consiliu și cel mult pentru a ține cîte unul din cursurile sale cu subiect peste program, care, atrăgînd un public numeros, necesitau o sală mai mare. De altfel, n-a ținut asemenea prelegeri extraordinare decît în anii 1919—1921. Altminteri, seminariile și cursurile sale obișnuite aveau loc într-o încăpere specială de la ultimul etaj deasupra muzeului, destul de largă pentru a conține, pe lîngă mobilierul necesar asistenței, o colecție de mulaje după capodoperele sculpturii greco-romane și cele vreo zece mii de volume ale unei excelente biblioteci de specialitate, aparținînd în comun seminarului și muzeului. Cea mai mare parte din fondul de cărți al acestei biblioteci, rămas după moartea lui Pârvan în posesia seminarului, avea să piară mai tîrziu cu prilejul bombardamentului incendiar pe care l-a suferit clădirea Universității la 14 aprilie 1944. În vremea lui Pârvan, însă, a adus servicii de neprețuit. Alături era spațioasa cancelarie a muzeului, în care neobositul învățat lucra de dimineața pînă noaptea. Acolo și-a scris mai toată opera, mai ales după moartea soției sale, cînd pentru el viața nu mai avea rost decît în slujba științei.

Nu i-a fost dat însă științei să profite de toată bogăția de gînd și de creație pe care acest generos devotament i-o oferea. Admirînd valoarea și rodnicia a ceea ce a înfăptuit numai în 45 de ani de viață, nici nu cutezăm a cuprinde cu închipuirea proporțiile mărețe pe care le-ar fi atins producția acestei laborioase personalități dacă ar fi fost continuată măcar pînă la minimul limitei normale a unei vieți de om. Sînt patru decenii de cînd s-a stins brutal flacăra strălucitului spirit al lui Vasile Pârvan, dar lumina pe care a răspîndit-o în efemera sa existență trăiește, fecundă, prin tot ceea ce el a închinat cu atîta dărnicie culturii neamului său.

---

[31] V. Pârvan, *Dacia: An outline of the Early Civilizations of the Carpatho-Danubian countries*, Cambridge, 1928.

[32] V. Pârvan, *Dacia: Civilizațiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, traducere de Radu Vulpe după textul original francez inedit, București, 1937. A doua ediție, revăzută și adnotată, București, 1957, a treia 1958, a patra 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

Un grup de artiști și amatori de artă la vernisajul Salonului oficial din 7 aprilie 1928
Rîndul de jos: de la stînga: Marius Bunescu, Ștefan Popescu, Cecilia Cuțescu-Storck, Anastase Simu, Murnu, Frederic Storck, Ion Jalea.
Rîndul de sus, de la stînga: Petre Iorgulescu-Yor, Tache Soroceanu, Ștefan Nenițescu, Emil Bucuța cu soția, Ion Theodorescu-Sion, Constantin Baraschi, Ionescu-Sin, Ion Minulescu, Leon Biju, d-na Fulmen-Raicoviceanu, E. Ciuceanu, H. Blazian, M. Ivan

ANASTASE SIMU ȘI MUZEUL SĂU

MARIUS BUNESCU,
artist al poporului

https://biblioteca-digitala.ro

Printre marii colecționari îndrăgostiți de artă din patria noastră, de la începutul secolului al XX-lea, un loc de cinste, prin excelență meritat, se cuvine a fi rezervat lui Anastase Simu care a strîns o colecție bogată în opere de artă remarcabile, atît românești cît și străine, și s-a ocupat de păstrarea și prezentarea în condiții optime a acestor opere. Preocupările lui Anastase Simu nu erau însă de a strînge colecția numai pentru plăcerea lui proprie. Încă din tinerețe aspira să fie de folos binelui obștesc.

După absolvirea liceului, A. Simu și-a făcut studiile universitare la Paris și Bruxelles unde, pe lîngă obținerea titlurilor academice ce îl interesau, i s-a deschis și gustul pentru artă, începînd a colecționa obiecte ce lărgesc perspectivele estetice ale vieții. În felul acesta a ajuns mai tîrziu la strîngerea bogatei sale colecții și la ideea muzeului, viața lui după aceea nemaiavînd alte preocupări.

Muzeul gîndit de Simu tindea în primul rînd să fie un focar de învățămînt pentru artiștii noștri mai tineri, pentru cercetătorii mai vîrstnici după aceea, dar mai cu seamă un lăcaș pentru educația poporului în general, prin forma cea mai înaltă a culturii, prin artă, care mai înainte nu avusese la îndemînă un astfel de prilej de elevare.

În scopul dotării unui astfel de muzeu cu opere moderne și contemporane de artă Anastase Simu a strîns prietenii cu artiștii români de la care achiziționa și pentru încurajarea operii lor artistice. Asemenea legături a păstrat și cu artiștii străini pe care îi vedea în fiecare an în călătoriile sale.

Paralel cu achizițiile au început și studiile pentru adăpostirea lor, iar în 1910, la 21 mai, Muzeul Simu a luat ființă printr-o mare festivitate demnă de unicitatea acestui nucleu artistic, neobișnuit pînă atunci în societatea noastră.

Ajutat în intențiile lui artistice de unii dintre artiștii noștri mai de seamă, care i-au fost și adevărați consilieri, pe lîngă prieteni, Anastase Simu a mai fost secondat la organizarea instituției și de scriitorul și criticul de artă Theodor Cornel, cel care a întocmit și primul catalog științific al muzeului.

Pus la punct în felul acesta și întrunind toate condițiile de funcționare, Muzeul Simu, la vremea lui, însemna o prezență activă în mișcarea noastră artistică de atunci, împlinind cu succes și lipsa unui mare muzeu al artei românești ce încă nu exista. Această prezență a contribuit într-o mare măsură la popularizarea rapidă a muzeului, devenit cunoscut în toată țara și, de asemenea, peste hotare, atît prin calitățile lui intrinsece, cît și prin opera socială pe care o promova nedezmințit. Datorită acestui lucru și instituirii unor premii ce se acordau artiștilor începători, Muzeul Simu era vizitat în tot cursul anului de elevii școlilor noastre din toată țara, ca și de grupe organizate, dar și de personalități locale și străine pe care le interesa spiritul în care fusese conceput și realizat acest muzeu.

În faza întîi a funcționării muzeului, care poate fi socotită de la data înființării — 1910 — și pînă la sfîrșitul primului război mondial, Anastase Simu, în calitatea lui de fondator, era în același timp și directorul muzeului, avînd un om de serviciu ca salariat, dar sfătuindu-se în toate chestiunile de artă cu prietenii și consilierii săi artistici. În tot acest timp el n-a încetat a face achiziții noi pentru muzeul său al cărui inventar se îmbogățea necontenit. În acest scop călătorea, vizitînd muzeele și expozițiile din străinătate.

O dată cu acceptarea mea de a lucra la muzeu, benevol, în 1920, începe cea de-a doua fază a existenței muzeului care a durat pînă în 1935, anul încetării din viață a donatorului. Cînd am venit la Muzeul Simu, instituția era complet pusă la punct în spiritul muzeografic al vremii. Conținutul Muzeului Simu rămăsese ca la data inaugurării, repartizat pe categorii în cele cinci săli ale lui în felul următor:

Sala I (Sală romană) cuprindea: reproduceri străine a unui mare număr de opere universal celebre din antichitate (Chaldeea, Asiria, Egipt, Fenicia, Cipru, Grecia, Roma) și pînă în vremea sa (Franța, Italia, Germania, Spania, Danemarca).

Sala a II-a (Sala românească) conținea: pictură, acuarelă, gravură, desen și sculptură din secolele XIX și XX.

Sala a III-a (Sala Renașterii) conținea: pictură franceză, germană, italiană; sculptură franceză, germană, italiană, belgiană, rusă, austriacă, din secolele XIX și XX.

Sala a IV-a (Sala bizantină) *a:* pictură belgiană, olandeză, elvețiană, austriacă, ungară, suedeză, spaniolă, polonă, norvegiană și rusă; *b:* pictură religioasă bizantină, română, rusă, grecească, italiană din secolele XV—XX; *c:* icoane din secolele XIV—XIX.

Sala a V-a (Sala grecească): pictură, acuarelă, pastel, gravură, reliefuri, sculptură etc. din secolele XVI—XIX.

La intrarea din nord se aflau patru sculpturi monumentale.

La intrarea din sud se aflau șase sculpturi.

Anastase Simu a îndeplinit, de-a lungul anilor, și diferite funcții sociale. Putem considera însă, cu toată tăria, că a socotit drept cea mai durabilă activitatea sa de colecționar, intermediar între operă și public, pentru că suprema sa dorință și satisfacție era să dăruiască. O făcea cu generozitate, cu competență, cu înțelegerea nevoii omului de frumos, de căutare a unor înțelesuri profunde ale vieții în marile creații artistice.

https://biblioteca-digitala.ro

HIMENOPTERELE BETILIDE —DISTRUGĂTORI NATURALI AI DĂUNĂTORILOR DIN MUZEE

CAROL NAGY

Pînă acum 10 ani se cunoşteau cca. 70 specii de insecte dăunătoare materialelor din muzee. De atunci numărul lor probabil a mai crescut, fiind identificate noi specii dăunătoare, dar problema combaterii acestora a rămas o preocupare permanentă a lucrătorilor din muzee. Pe lîngă metodele chimice, fizice şi mecanice de combatere se profila destul de vag şi metoda biologică. Normal că fiecare dintre ele are avantaje şi dezavantaje. Cel mai mult folosite sînt substanţele chimice, dintre care unele sînt foarte toxice chiar pentru om, avînd o persistenţă de îndelungă durată (cloropicrina, de exemplu). Apoi substanţele toxice pătrund destul de greu în obiectele de lemn (piese de muzeu, mobilier, construcţii), în interiorul cărora dăunătorii-anobiidele (coleoptere) — îşi fac galerii. Camera sau lada de dezinfectare sau deparazitare poate cuprinde doar piesele de muzeu, care, dezinfectate şi repuse la locul lor, pot fi din nou invadate. Unele molii şi gîndaci (attagene şi anthrenide) nu îşi depun neapărat ouăle pe piesa de muzeu, ci şi la o distanţă de aceasta, chiar în încăperi auxiliare. Larvele eclozate fiind vioaie şi rezistente la inaniţie, de talie foarte mică, pătrund prin cele mai mici crăpături, în locurile inaccesibile adulţilor.

De aceea metoda biologică — destinată deocamdată mai mult viitorului — se arată cu perspective deosebit de mari.

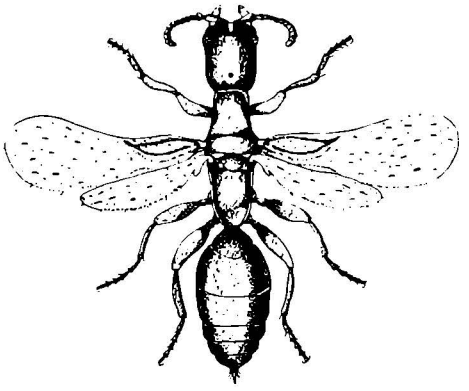
Lucrarea de faţă are ca scop să prezinte cîteva specii ale familiei *Bethilidae* HALID, himenoptere aculeate, de talie mică (1,2—6 mm). Pînă acum cîţiva ani aceste himenoptere nu erau studiate temeinic la noi, fiind citate în literatura de specialitate doar două specii din fauna ţării noastre. În urma cercetărilor am constatat că numărul speciilor este mult mai mare, de asemenea şi numărul exemplarelor, ceea ce denotă un rol important al acestor viespi în menţinerea echilibrului gazdă-parazit. Aceste himenoptere parazitează în mod exclusiv larvele de coleoptere şi lepidoptere. Modul de trai parazitar a determinat reducerea nervaţiunii aripilor la ambele sexe, iar la femelă, care se mişcă printre diferitele obiecte, prin crăpături mici şi galerii înguste, în căutarea larvelor care constituie gazda parazitară, a provocat adesea scurtarea aripilor. În figurile alăturate am reprezentat tipurile morfologice principale, scoţînd în evidenţă atît formele macroptere cu nervurile aripilor relativ complete, cele macroptere cu mai puţine nervuri, precum şi o formă micropteră, în vederea unei uşoare identificări a lor de către lucrătorii din muzee (fig. 1, 2).

Aproximativ jumătate din reprezentanţii acestei familii trăiesc în natură, iar cealaltă jumătate în depozite. În ambele cazuri ele atacă larvele gazdă în locul lor de hrănire, transportîndu-le într-o galerie preexistentă, unde le depozitează, ferindu-le de hiperparaziţi. Transportul larvelor gazdă se face cu ajutorul mandibulelor şi picioarelor mijlocii.

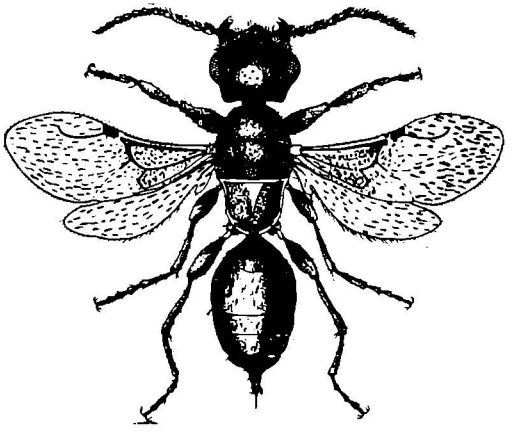
Din punct de vedere muzeistic rolul cel mai însemnat revine speciilor adaptate în mod exclusiv la condiţiile din muzee, care îşi depun ouăle în larvele şi pupele dăunătorilor, care atacă materialele de provenienţă organică din depozite. Iată cîteva asemenea specii de Bethilidae: *Cephaloderma gallicola* ASHM este o specie de talie mică (1,2—1,8 mm), femela fiind nearipată, formiciformă, cosmopolită. A fost obţinută pînă în prezent din pupele coleopterelor *Lasioderma sericole* HB. *Stegobium paniceum* L. şi ale diferitelor specii de *Anthrenus*, dăunători periculoşi ai colecţiilor de provenienţă organică. Femela detectează larvele de *Anthrenus museorum* L. pătrunzînd cu uşurinţă prin cele mai mici crăpături. Depistînd larva, o înţeapă cu acul, înjectînd veninul cu care provoacă o paralizie temporară, după care îşi depune ouă în corpul larvei. Larva viespii, eclozată în interiorul larvei gîndacului, va consuma organele interne ale acesteia, liberă

▶

https://biblioteca-digitala.ro



1. *Cephalonomia veda* C.N. ♀, parazitează larve de coleoptere dăunătoare



2. *Goniosus claripennis* FÖRST. ♀ parazitează omizile moliilor dăunătoare

sau transformată între timp în pupă. Numărul ouălor depuse de viespe este destul de mare. La Iaşi au fost obţinuţi în 1956 10 ♂♂ şi ♀♀ de *Cephaloderma gallicola* ASHM din 6 pupe de *Stegobium paniceum* L. (ed. E. Anton), iar procentul pupelor parazitare a fost în jur de 41%, ajungînd uneori chiar şi la 85%.

Cephalonomia hypobori KIEFF., un alt betilid, atacă pe lîngă larvele gîndacului de smochin *(Hypoborus ficus)* şi larvele cariilor *Chaetoptelius vestitus* REY şi ale diferitelor specii de *Scolytus*. În ţara noastră această viespe a fost obţinută dintr-o larvă de *Pityogenes chalcographus* L.

Plastanoxus WESTW. este un gen ale cărui specii îşi depun ouăle în larvele numeroaselor specii de coleoptere din genurile *Cis* şi *Ptinus fur* L. de asemenea dăunători din muzee. Din acest gen de viespi am obţinut un singur mascul (probabil o specie nouă), dintr-o pupă de gîndac, provenit din depozite de materiale organice, a cărui identitate nu a putut fi precizată.

Laelius anthrenivorus TRANI. parazitează larvele de *Anthrenus museorum* L. şi *A. verbasci*, iar speciile de *Laelius trogodermatis* ASHM. şi *L'voracis* MUES. parazitează larvele de *Trogoderma tarsale*, *T. versicolor*, *Anthrenus vorax*, dăunători temuţi din muzee.

Allepyris micronerus KIEFF. colectată în numeroase exemplare, parazitează larvele speciilor de *Anobium*, gîndaci greu de combătut, care îşi fac galerii adînci în obiectele din lemn. *Scleroderma domestica* KLUG. parazitează speciile de coleoptere din familiile *Anobiidae*, *Scolytidae*, *Bostrichidae* şi *Cerambycidae*. *Epyris* WESTW. este genul ale cărui specii sînt cele mai frecvente la noi în ţară, dar a căror biologie încă este insuficient cunoscută. Literatura de specialitate menţionează mai multe specii, care parazitează larvele de *Tenebrionidae*.

Bethylus fuscicornis IUR., *B. apterix* KIEFF., *Anoxus boops* THOMS., *Goniosus claripennis* FORST (fig. 2), *Parasierola erucarum* SZEL., sînt betilide prezente şi în ţara noastră, care parazitează omizile moliilor din familia *Tineidae*, dăunători periculoşi ai diferitelor ţesături şi blănuri.

Este adevărat că aceste himenoptere încă nu au fost folosite în metoda biologică de combatere a dăunătorilor din muzee. Succese deosebite au fost obţinute prin folosirea lor în combaterea gîndacului arborelui de cafea, *Stephanoderes hampei* FERR. care ataca în masă plantaţiile din Brazilia şi Jawa. Din Uganda, de unde provenea şi dăunătorul, a fost adus betilidul *Prorops nasuta* WATER. care a distrus aproape total gîndacul. Tot în acest sens, studii a făcut RICHARDS în depozitele de produse coloniale din porturile Angliei.

În concluzie putem afirma părerea noastră, că rolul principal revine totuşi şi pe mai departe substanţelor chimice de combatere, dar acolo unde nu pot fi admise emanaţii toxice de durată, pot fi utilizate aceste himenoptere entomofage. Avînd adaptări speciale, betilidele pot fi înmulţite uşor în condiţii de laborator şi eliberate apoi în arealul dăunătorilor.

BIBLIOGRAFIE

1. 1957: „Bazele muzeologiei sovietice", trad. din limba rusă, p. 120–126.
2. Berland, L., 1928: *Bethilidae. Hymenopteres vespiformes* II, „Faune de France", vol. XIX, p. 96–137.
3. Kieffer, I. I, 1914: *Bethylidae*. „Das Tierreich" 41, p. 1–599.
4. Farmakovski, M. V., 1954: „Conservarea şi restaurarea colecţiilor de muzeu", trad. din limba rusă, p. 129–134.
5. Nagy, C., 1966: *Einige neue Bethyliden-Arten für die Fauna Rumäniens*, „Travaux du Mus. d'Hist. Nat., „Gr. Antipa"", vol. 6, p. 165–169.
6. Richards, O.W., 1939: *The British Bethylidae* (Hym) „Trans R. Ent. Soc." London, vol. 89, p. 185–344.
7. Rubţov, A.I., 1951: „Metoda biologică de combatere a insectelor dăunătoare" Edit. ştiinţifică, Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

CU PRIVIRE LA PROTECȚIA ANTICOROSIVĂ A OBIECTELOR DE MUZEU PRIN PELICULIZARE

Ing. MIHAIL MIHALCU

Obiectele de muzeu poartă pe ele atît urmele diferitelor prelucrări pe care le-au suferit inițial, cît și pe cele care aduc mărturii despre acțiunea mediilor din care au fost scoase.

Fenomenele produse de toate aceste dovezi ale trecutului obiectelor respective precum și modul în care procesele de degradare corosivă se continuă chiar în condițiile, cu mult mai puțin aspre, din colecțiile muzeale, sînt complexe. Conservatorul de muzeu trebuie, în primul rînd, să îndepărteze cît mai bine toate produsele de coroziune și să oprească sau să micșoreze cît se poate mai mult continuarea respectivelor procese.

După îndepărtarea tuturor contaminanților de pe suprafața obiectelor, după ce această suprafață a fost adusă cît mai aproape de starea sa inițială, o serie de posibilități de protecție stau la îndemîna conservatorului. Dintre ele, peliculizările sînt o metodă mult folosită. Peliculizări se fac de mult — în scopuri decorative sau de conservare — dar nu totdeauna ele sînt făcute în mod corespunzător. Uneori ele au chiar un efect dăunător. Acest lucru se întîmplă totdeauna atunci cînd cel care efectuează peliculizarea fie că nu și-a pus și rezolvat corect problemele, fie că nu a fost la curent cu arsenalul impresionant de produse și tehnici pe care i le pune la îndemînă tehnica modernă. În continuare, încercăm să semnalăm problemele pe scurt și să arătăm cum trebuie rezolvate.

CARE SÎNT CAUZELE DETERIORĂRII UNEI PROTECȚII PELICULOGENE?

În linii mari, prezența apei, a oxigenului sau a unor contaminanți (rugină, praf, urme de degete, grăsimi, acizi, săruri, microorganisme ș.a.), la interfața materialului de protejat — peliculă, sînt factorii determinanți în deteriorarea unei protecții peliculogene. Contaminanții au o aderență inferioară peliculei și creează discontinuități în contactul intim dintre peliculă și material. Detașîndu-se pelicula, pe anumite porțiuni, accesul apei, al aerului și al altor agenți corosivi este mult ușurat în acele locuri. În același timp, rezistența mecanică a peliculei scade apreciabil. În timp, acești contaminanți pot deveni sediul unor procese de degradare corosivă produse fie în peliculă, fie la suprafața obiectului protejat. Procesele respective pot fi de natură chimică, electrochimică sau biocorosivă. Procesele biocorosive apar atunci cînd în interiorul, pe suprafața sau în preajma contaminanților există colonii microbiene sau mucegaiuri.

Originile contaminanților ca și formele în care acționează sînt multiple și de cele mai multe ori complexe. Pentru a ilustra aceasta, vom prezenta succint cîteva cazuri. Astfel, în atmosfere marine apare, la începutul expunerii unor obiecte metalice, o oarecare cantitate de rugină. Ea cuprinde cca. 1% umiditate și cca. 0,3% săruri. Electrolitul format are deci o concentrație remarcabil de primejdioasă (cca. 25—30%). Ca să ne dăm seama de cît poate fi de primejdioasă, trebuie să ne reamintim că, în apa de mare — mediu deosebit de agresiv — concentrația în săruri este de numai 3%. În asemenea condiții deci, în prezența contaminantului care asigură asemenea concentrații de electrolit, procesele corosive se vor dezvolta într-un ritm rapid. Obiectele de artă confecționate din materiale feroase nu numai că se vor coroda repede, dar li se vor compromite și protecțiile peliculogene aplicate, într-un ritm tot atît de rapid.

Un alt exemplu este cel al amprentelor lăsate de degete în timpul manipulării. Pe suprafețele astfel impurificate sînt diseminate sudoare, săruri anorganice, acizi organici ș.a. Toate acestea vor reacționa mai curînd sau mai tîrziu,

https://biblioteca-digitala.ro

mai repede sau mai încet, ele însele. În afară de aceasta, acolo unde se găsesc pe suprafaţa obiectelor, întrerup aderenţa peliculei cu suportul, prin însăşi prezenţa lor la interfaţă. Efectele acestei situaţii apar destul de curînd.

Apariţia şi dezvoltarea, în timp, a unor tensiuni interne — în peliculă sau la interfaţă — este o altă cauză a deteriorării peliculelor protectoare. Şi această apariţie poate fi generată de cauzele cele mai diverse. În cazul pătrunderii apei, lucrurile se petrec cam aşa. După ce a fost aplicată, orice peliculă este lipsită de canale capilare. Însă nici o peliculă nu este complet impermeabilă. Permeabilitatea este condiţionată de natura polimerilor utilizaţi într-o protecţie anticorosivă oarecare şi diferă de la un tip la altul. La începutul procesului ionii apei (H^+ şi OH^-) pătrund în spaţiul intermolecular. Începe, deci, să apară fenomenul de gonflare a peliculei, fenomen urmat de forţarea peliculei de către ionii cu dimensiuni mai mari. Apar deci canalele capilare. Începe să devină posibilă trecerea elementelor corosive prin peliculă şi accesul lor la suprafaţa obiectului protejat. Încep procesele corosive, mai întîi la punctul terminus al canalului. În timp, procesul se extinde pe sub peliculă. În timpul gonflării, apa provoacă distorsiuni, modificări de structură şi tensiuni, mai ales cînd există variaţii mari de umiditate în mediul exterior obiectului.

Tensiuni apar, însă, şi ca urmare a acţiunii radiaţiilor solare şi a provocării de către acestea a unor reacţii fizico-chimice mai complexe. În cazul unor monumente expuse în aer liber, în asemenea protecţii apar distrugeri ale unor legături chimice în materialul peliculelor protectoare, apar reticulări, depolimerizări şi îngălbeniri. Verniurile pe bază de poliuretani se remarcă în aceste cazuri printr-o mare rezistenţă la acţiunea luminii solare. Pe scurt, trebuie remarcat faptul că permeabilitatea şi aderenţa sînt cei doi factori care condiţionează o protecţie peliculogenă. Cei doi factori sînt interdependenţi deoarece, cu cît o peliculă permite o trecere mai bună a elementelor corosive, cu atît aderenţa va fi mai mult slăbită.

Prezenţa unor săruri anorganice (cloruri, sulfaţi ş.a.) pe suprafaţa obiectului, contaminanţi aduşi acolo de urmele de degete lăsate în timpul manipulării sau de praful purtat de curenţii de aer prezenţi pretutindeni sau de aerosoli, favorizează desprinderea peliculelor. De aceea, se recomandă ca, între operaţiile de pregătire a suprafeţei şi aplicarea unei protecţii, să existe un interval de timp cît mai scurt posibil.

Sărurile de care aminteam mai sus — cristaline sau coloidale — precum şi diferiţi formiaţi (apăruţi ca urmare a degradării unor lanţuri moleculare grase şi a generării acidului formic) sînt amplasate în pungi mai mari sau mai mici. Prin complicate fenomene de osmoză ele provoacă, mai departe, desprinderi din ce în ce mai mari ale peliculelor.

În afară de aceasta, datorită faptului că nici o dată materialele metalice cu care au lucrat artiştii şi făurarii tuturor vremurilor nu sînt nici pure, nici omogene, la suprafaţa obiectelor există întotdeauna microsuprafeţe anodice şi catodice. Existenţa acestor microsuprafeţe şi prezenţa electroliţilor formaţi din solvirea contaminanţilor în apă fac să apară micropile electrochimice. Activitatea lor se traduce în coroziuni de tip electrochimic.

În ceea ce priveşte acţiunea dăunătoare a bacteriilor şi mucegaiurilor, trebuie menţionat că ele atacă un număr mare de materiale. Produşii lor de metabolism sînt acizi organici sau anorganici care pot juca un rol deosebit în degradarea materialelor din care sînt confecţionate obiectele din colecţiile muzeale, printr-un atac enzimatic. Acţiunea lor este îndreptată atît asupra peliculelor protectoare, cît şi asupra materialului pe care sînt aplicate. Iar condiţiile ideale pentru păstrarea şi expunerea obiectelor muzeale coincid cu cele ideale, pretinse de creşterea vietăţilor respective (umiditate 60 — 100%, temperatură 10—40°C).

PREGĂTIREA SUPRAFEŢEI OBIECTULUI MUZEAL ÎN SCOPUL APLICĂRII UNEI PROTECŢII PELICULOGENE

Importanţa pe care o are pregătirea suprafeţei unui obiect muzeal, înainte de a i se aplica o protecţie de tip peliculogen, este mare. Cu cît această pregătire este mai bine efectuată, cu atît protecţia oferită de peliculă va fi mai bună. Tot astfel, cu cît această pregătire este mai bună, cu atît şi aderenţa peliculei la suport este mai mare. O pregătire corectă a suprafeţei înseamnă în primul rînd o înlăturare completă a tuturor contaminanţilor aflaţi pe suprafaţa obiectului şi, deci, a tuturor cauzelor care creează nu numai întreruperi în contactul intim pe care trebuie să-l aibă pelicula formată cu suprafaţa obiectului, ci şi diferenţe de potenţial între două puncte ale acestei suprafeţe. Pregătirea suprafeţei înseamnă, în acelaşi timp, aducerea ei în starea în care toţi centrii activi sînt descoperiţi. Dar pînă cînd se aplică pelicula nu trebuie uitat că este necesar a fi evitate noi contaminări, prin toate mijloacele (ventilaţia, curăţenia deplină în laborator — pe mese, în aer şi pe unelte). În caz contrar, alţi contaminanţi se depun pe suprafaţa obiectului.

Se acordă o importanţă atît de mare acestor centri deoarece este cunoscut că aderenţa efectivă între o peliculă şi un substrat depinde de numărul şi tipul centrilor activi disponibili pentru adsorbţia grupelor polare şi care sînt prezenţi pe suprafaţa substratului în momentul efectuării peliculizării. În cazurile industriale tehnicianul se descurcă mai uşor la acest capitol. Începînd cu operaţii termice sau mecanice efectuate cu un arsenal impresionant (raclete, cuţite, spacluri, perii mecanice, freze, polizoare, becuri de sudură sau camere de sablare)

https://biblioteca-digitala.ro

el poate recurge şi la metode chimice (solviri, decapări, felurite curăţiri alcaline sau acide) sau electrochimice.

Obiectele de muzeu nu pot fi, însă, tratate atît de brutal. Una din legile de bază căreia i se supune conservatorul de muzeu spune că orice scop ar urmări în operaţiile pe care le efectuează, trebuie să se ferească de a altera prezentarea generală a obiectului pe care-l conservă. Desfigurate uneori de coroziune, obiectele trebuie să iasă din mîinile sale cel puţin în starea în care le-a adus, pînă la acea dată, „dintele vremii".

În ceea ce priveşte uneltele de care dispune laboratorul de conservare, atunci cînd se urmăreşte pregătirea unei suprafeţe care va fi peliculizată, ele sînt mult mai fine decît cele industriale. În acelaşi timp, ele au limite mult mai strîmte între care pot fi folosite. Cu dălţi şi ace fine se îndepărtează produşii de coroziune şi contaminanţii de pe suprafeţe, lucrînd însă numai în anumite moduri pentru a nu se deteriora obiectul. Cu periile de sîrmă, frezele sau polizoarele conservatorul nu poate merge prea adînc în material. Libertate ceva mai mare are numai atunci cînd foloseşte metode de curăţire electrolitică. Pe această cale el modifică mai puţin microrelieful, dar reuşeşte să îndepărteze produşii de coroziune.

Se mai pot aplica, în unele cazuri, băi chimice a căror compoziţie trebuie judicios alcătuită.

În cazul aliajelor de tip alamă, de exemplu, trebuie evitată dezincarea şi se folosesc amestecuri sulfonitrice, sulfocromice sau clorură dublă de zinc şi amoniu. La bronzuri, însă, deşi sînt tot nişte aliaje ale cuprului, se folosesc soluţii de acid azotic cu mici adaosuri de clorură de sodiu şi depasivanţi. În cazul în care aliajele de cupru cu zinc conţin şi nichel, soluţii de sulfat feric şi acid sulfuric decapează şi pregătesc suprafeţele foarte bine.

În scopul aplicării unei superprotecţii şi a măririi aderenţei peliculelor protectoare aplicate în industrie se folosesc fosfatări. Crearea unei pături de fosfaţi modifică favorabil microrelieful. Conservatorul de muzeu foloseşte şi el — în cazul obiectelor confecţionate din materiale feroase, îndeosebi — interesante metode electrochimice de creare a unor pături aproape invizibile de fosfaţi amorfi. J. B. Pelikàn, V. Čupr şi un brevet englez indică bune rezultate obţinute pe această cale.

În cazul obiectelor de lemn, caracteristicile specifice ale suprafeţelor respective pretind tehnologii speciale de finisare. Porozitatea lor poate varia între 50—80%. Sînt higroscopice şi prezintă neuniformitate în absorbţia şi evaporarea apei în diferitele sensuri. Ele au variaţii de volum — umflări şi contracţii — cu ocazia absorbţiei apei şi a uscării.

Toate aceste caracteristici creează anumite limite de lucru. Astfel, nu se pot aplica protecţii peliculogene dacă lemnul are o umiditate mai mare de 12%. De cele mai multe ori sînt necesare operaţii de şlefuire. Ele sînt precedate de o uşoară umezire cu ajutorul unui burete. După această umezire, urmează obligatoriu o uscare de cca. 2 ore.

Dacă acest lucru interesează, se efectuează o uleiere uşoară a suprafeţei, în scopul micşorării absorbţiei materialului peliculogen în pori. Suprafaţa lemnului capătă un luciu şi reflectă mai bine lumina. Pentru a micşora la limitele necesarului absorbţia uleiului se efectuează în multe cazuri împregnări prealabile cu o soluţie foarte diluată de şerlac sau un produs macromolecular de sinteză.

În cazul picturilor pe lemn, dacă se folosesc peliculizări cu materiale clasice, cum ar fi verniuri cu răşină Dammar, specialiştii de la National Gallery din Anglia consideră că se poate efectua o îndepărtare satisfăcătoare a grăsimilor, murdăriei şi cerurilor printr-o curăţire atentă cu un solvent uşor accesibil cum ar fi white-spirtul. În cazul protecţiilor similare aplicate pe materiale fibroase (piele, ţesături ş.a.), datorită structurii lor poroase, materialele peliculogene protectoare, pătrunzînd în pori, au şi un rol de impregnare.

Curăţirea şi pregătirea suprafeţei se efecuează în cu totul alte condiţii decît în cazurile precedente. Astfel, în cazul pielii tăbăcite cu care sînt îmbrăcate unele cărţi rare, Plenderleith recomandă o tamponare uşoară cu un burete îmbibat într-o soluţie diluată a unui săpun special, urmată de o îndepărtare a detergentului cu un burete curat umezit. După uscare, urmează o altă tamponare uşoară cu un burete îmbibat într-o soluţie diluată de lactat de potasiu. Sarea organică funcţionează ca un mijloc de protecţie neapărat necesar oricărei spălări a pielii tăbăcite.

În cazul obiectelor de piatră, pregătirea suprafeţelor se efectuează prin spălări obişnuite. Se folosesc — spre exemplu în cazul marmurii — soluţii de săpun în care s-a introdus hidroxid de amoniu.

Îndepărtarea petelor de pe suprafaţă se face cu soluţii apoase de cloramină, apă oxigenată sau solvenţi obişnuiţi ca alcoolul metilic sau benzenul. Rugozităţile apărute în decursul timpului precum şi porozitatea asigură la cele mai multe materiale o suficientă garanţie că peliculizarea va avea o bună aderenţă.

CUM SE ALEGE UN PRODUS PELICULOGEN PROTECTOR?

La alegerea produsului peliculogen, conservatorul trebuie să ţină seamă de natura suprafeţei care se protejează, de aspectul său exterior, de condiţiile de păstrare (depozitare sau expunere — în condiţii controlate de sală de muzeu sau în aer liber —) şi de aderenţa peliculei formate la substrat, de calitatea suprafeţei realizate după curăţire.

Dacă nu am trecut şi posibilităţile de aprovizionare între condiţiile menţionate mai sus nu înseamnă că ele nu-şi au importanţa lor.

https://biblioteca-digitala.ro

Conservatorul de muzeu nu trebuie, însă, să facă nici o concesie în dauna calității. Căci sînt multe ocaziile în care o asemenea concesie poate face mai mult rău piesei muzeale decît dacă nu ar fi aplicat nici o protecție.

La întrebarea — care este natura suprafețelor ce trebuie protejate, în cazul materialelor metalice trebuie precizat care sînt compoziția, structura superficială, gradul de curățenie, tratamentele chimice sau mecanice suferite anterior de această suprafață și, eventual, în ce moduri au mai fost protejate anterior.

În cazul obiectelor de lemn, trebuie să se țină seama de pregătirea suprafeței, de natura esenței, de direcția fibrei, de umiditatea și de porozitatea sa. Nu trebuie uitat nici o dată că și la aplicarea protecțiilor peliculogene pe lemn grija cea mai mare trebuie acordată caracteristicilor pe care le are interfața lemn-pelicula. O condiție specială impune ca esența respectivă să rețină astfel pelicula protectoare încît ulterior uscării să nu prezinte o tendință spre rupere, spre curbare sau spre crearea de tensiuni în peliculă. Cercetări efectuate, printre alții, de J. W. Suggit au arătat că există diferențe marcate, din acest punct de vedere, între diferitele esențe de lemn.

În cazul altor materiale de construcții, problema naturii suprafeței se complică și mai mult. Trebuie să se țină seama de bazicitatea unora dintre componenții materialelor, de riscurile de a apare eflorescențe și de posibilitatea pătrunderii umidității prin porii acestor materiale. Tratamente cu acid fluosilicic sau cu compușii acestuia asigură — în unele cazuri — și o mai bună aderență a peliculei protectoare.

În ceea ce privește condițiile de păstrare, se înțelege ușor de ce, în condițiile controlate de muzeu, problema este mai simplă. În sălile de muzeu sau în depozite sînt aproape complet excluse variații mari și bruște ale temperaturii și umidității. Alegerea tipului de protecție peliculogenă se poate face mai ușor. Atunci cînd conservatorul se ocupă de obiecte expuse în aer liber, problema se complică. Se complică, mai ales, în condiții în care peste variații mari ale celor doi parametri se suprapun cețuri saline și eroziuni — produse de praful sau nisipul vehiculate de vînturi și curenți.

Ca să ilustrăm pe scurt cele de mai sus ne vom referi numai la cazul unui singur parametru: umiditatea. Acest factor, în cazul obiectelor expuse în aer liber are o mare importanță. Umiditatea conduce la gonflări ale peliculei, gonflarea produce tensiuni care tind să desprindă fillmul protector de substrat, ceea ce înseamnă compromiterea aderenței, cu toate dezavantajele cunoscute.

Din gama de lacuri moderne, în funcție de permeabilitatea pentru apă, se poate face astăzi o clasificare pe care orice conservator este obligat să o cunoască. Astfel, dintre materialele pe bază epoxi, cele cuprinzînd grupări poliamidice sînt mai puțin permeabile decît cele cu grupări ester sau amino. Mai permeabile decît ele sînt cele pe bază de rășini fenolice sau alchidali. În cazurile pe care variațiile mari de umiditate le fac mai complicate, de multe ori conservatorul recurge la protecții combinate, deși peliculizări pe bază de alchidali, clorcauciuc sau rășini epoxi îi stau la îndemînă, într-o gamă impresionant de mare. Dacă ar proceda altfel, agenții externi ar efectua o distrugere prematură a peliculei protectoare. Această distrugere conduce la o dezgolire a metalului și, deci, la un atac din ce în ce mai serios al obiectului pe care peliculizarea ar trebui să-l protejeze. Deoarece în cele mai multe cazuri, depistarea deteriorării peliculei se face prea tîrziu, întreținerea protecției devine discutabilă. Nu se mai poate peliculiza numai porțiunea deteriorată. Pe ea au apărut produși de coroziune.

În legătură cu aspectul exterior al obiectului muzeal, alegerea materialului protector trebuie să țină seamă și de alte lucruri. Desigur că și în acest caz locul în care este conservat sau expus obiectul își are importanța sa. Astfel, în ceea ce privește rezistența la îngălbenire, conservatorul se va adresa unor compoziții pe bază de rășini epoxi, sau altora cu polimeri polivinilici, în cazul existenței unor variații de umiditate marcate. În alte cazuri, materiale peliculogene de tip nitrolac pot fi de asemenea folosite, mai ales în cazurile în care, pe de o parte costul, pe de alta viteza de formare a peliculei au importanță. Peliculizările pe bază de clorcauciuc sau cu izocianați prezintă o mai mică atracție pentru conservatorul din muzeu.

De asemenea, din punctul de vedere al aderenței peliculei protectoare la suprafața obiectului protejat, conservatorul trebuie să aleagă cu discernămînt și competență materialul folosit.

Timpul de uscare este și el un criteriu de care trebuie să se țină seamă la alegerea materialului folosit într-o protecție peliculogenă. Dacă pentru obiectele depozitate sau expuse în interiorul muzeelor acest lucru are o importanță mai mică, în cazul celor expuse în aer liber — dintr-o serie de considerente — se va alege un material cu o uscare cît mai rapidă. În schimb, în cazul materialelor fibroase, se va alege unul cu o uscare nu prea rapidă. Dacă s-ar proceda altfel, adîncimea de impregnare ar fi prea mică. Implicit, aderența peliculei ar fi mai slabă.

În ceea ce privește modul de aplicare, în cazul unor obiecte mici, diferite ca formă, se va putea lucra cu pensula sau prin cufundare. În cazul obiectelor mai mari, procedeele prin pulverizare sînt preferabile.

Revenind la materialele fibroase, trebuie precizat că, datorită calității de bun impregnant care se cere în plus, problema alegerii materialului de protecție devine ceva mai complicată. Impregnarea depinde de tensiunea superficială la limita lac — suprafața fibrei. Greutatea moleculară a polimerului folosit în

https://biblioteca-digitala.ro

rețeta lacului și viscozitatea acestuia au un rol important. Cu cît viscozitatea va fi mai mică, cu atît lacul va pătrunde mai bine în material.

Un caz special care trebuie semnalat este cel al instrumentelor muzicale. Aici, calitatea sunetului produs depinde, între altele, și de natura peliculei de lac, și de grosimea ei. La viori, se preferă încă lacuri de spirit, în compoziția cărora intră rășini naturale (copal, sandarac). Au început însă a se folosi curent și altele pe bază de rășini poliuretanice. Se obțin finisări destul de bune și cu ele.

La acest capitol, este interesant de semnalat un caz aparent straniu. Pe lîngă alte calități pe care le au materialele peliculogene în compoziția cărora intră poliuretanii, mai trebuie evidențiată una. Izocianații reactivi folosiți în compoziția lor sînt susceptibili să intre în reacție cu umiditatea din aer. Produsele respective pot fi preferate atunci cînd efectuăm peliculizări în condiții de umiditate crescută. Este de la sine înțeles că, avînd această proprietate, ei trebuie feriți în timpul depozitării — înainte de a fi folosiți — de atmosfere umede. Dacă se cere și o rezistență sporită la acțiunea radiațiilor din spectrul vizibil, alegerea unui asemenea tip de peliculizare este una dintre cele mai bune soluții.

În cazul peliculizării obiectelor de lemn, aplicarea unor verniuri ridică și alte probleme. În timp, lemnul îngălbenește, fie că este sau nu vernisat. Aceste îngălbeniri sînt datorate unor reacții care se petrec în interiorul materialului. Ele depind, însă, și de condițiile exterioare, și de natura lemnului. Verniurile folosite pot — în funcție de compoziția lor — să mărească sau să încetinească fenomenul de îngălbenire. La alegerea lor trebuie să se țină seama și de acest factor, precum și de modul cum a fost preparat lemnul înainte de peliculizare. Uneori, pentru a se atenua cît mai mult tendința spre îngălbenire, se aleg verniuri în care s-au încorporat agenți auxiliari, absorbanți ai radiațiilor ultraviolete. Legat de toate acestea, mai trebuie menționat ceva. Cît ar fi de incolore, verniurile modifică tenta inițială a lemnului. Pe de altă parte, cu cît pelicula aplicată este mai groasă, cu atît fenomenele de îmbătrînire sînt mai accentuate. Și de aceste observații trebuie să se țină seama la alegerea materialului pentru peliculizare. Se va căuta ca, în afara introducerii de absorbanți pentru U.V. să se combată aceste dificultăți alegîndu-se un material protector la care nu este necesar ca grosimea peliculei să fie mare. Căci, cu cît această grosime crește, cu atît mai mult se accentuează apariția și dezvoltarea acestor fenomene.

La obiectele muzeale confecționate din piatră sau materiale similare, problema peliculizării se pune foarte rar. Problema impregnării cu materiale peliculogene și-o pune, însă, conservatorul adesea. Modul de a rezolva problemele este același ca și la precedentele cazuri examinate. Gama de materiale este, de asemenea, tot atît de bogată. Discernămîntul cu care se alege materialul protector trebuie să fie mare. Cu ani în urmă, Plenderleith recomanda pentru piatră soluții diluate de șerlac aplicate succesiv, pentru gresie și calcar materiale pe bază de siliconi, iar pentru marmură soluții de nitroceluloză cu un plastifiant. Astăzi gama produselor pe care le avem la dispoziție este mult mai mare.

CONCLUZII

Dacă peliculizările pot fi considerate că au fost făcute din cele mai îndepărtate timpuri, cu circa 1 000 de ani î.e.n., tehnica modernă le-a dezvoltat la maximum, creînd o bogată gamă de materiale peliculogene în compoziția cărora intră un număr impresionant de polimeri. Fiecare dintre aceste materiale corespunde mai bine unei anumite situații.

Pentru ca o peliculizare să fie corect efectuată, trebuie mai întîi să se efectueze o pregătire corectă a suprafeței obiectului muzeal. În cursul acestei pregătiri se vor îndepărta produsele de coroziune și alți contaminanți, se vor descoperi centrii activi — în cazul metalelor —, se vor efectua anumite operații de modificare a microreliefului și, în general, se va asigura un cît mai bun contact al materialului peliculogen cu substratul.

La alegerea materialului protector, conservatorul trebuie să se orienteze cu multă competență.

BIBLIOGRAFIE

1. x x x — Schweiz, „Maler und Gips. Z. *71*", 21; 250; 1964.
2. Vogelsang, K.: „Der Maler und Lakier *14*", 11; 14—16, 1964.
3. Delahunt, J. și Orgonas, R.P.: „Paint Technol, *29*", 5; 42, 1965.
4. Reinsch, H.: Westdeutsche „Malerzeit 38", 9; 396, 1964.
5. x x x : „Die Mappe nr. 1", 27, 1965.
6. Suggit, I.W.: „Peintures — Pigments — Vernis *41*", 214—218, 1965.
7. Lifșiț, M.L.: „Peintures — Pigments — Vernis *41*", 4; 219—221, 1965.
8. Baruch, A.P.: „Off. Digest, *36*", 478; 1 348—1 358, 1965.
9. Jolly, A.C.: „Peinture — Pigments — Vernis *40*", 11; 675, 1964.
10. Bhandari, P.K.: „Paintindia *14*", 1; 73, 1864.
11. Genin, G.: „Peintures — Pigments — Vernis *41*", 5; 302—303, 1965.
12. Pelikàn, J.B.: „Studies in Conservation *9*", 2; 59—66, 1964.
13. x x x: „L'industrie chimique, le phosphate *46*", 507; 302—303, 1959.
14. Horvath, J. și Solti, M.: „Werkstoffe und Korosion *10*", 10; 624—630, 1959.
15. British Patent 625, 065.
16. Čupr, V. și Pelikàn, J.B.: „Korcze o ochrana materiàlu", 76—77, 1961.
17. Grabari, A. și Grabaria, I.A.: „Voprosî restavrații i konservații proizvedenii izobrazitelinogo iskusstva — metodiceskoe posobie". Akademia iskusstv S.S.S.R., Moskva, 1960.
18. Plenderleith, H.J.: „The Conservation of Antiquities and Works of Art", London, Oxford University New York, Toronto, 1956.
19. Mills, J.S. și Werner, A.E.A.: „Journal of the Oil and Colour chemists Assoc", 37, 131, 1954.
20. M., Mihalcu: „Coroziunea", Ed. științifică, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro

LUMINA ÎN MUZEELE DE ARTĂ

Ing. F. GHEORGHIȚĂ

Concentrarea relativ recentă a patrimoniului artistic în muzee a dus la amenajarea unor construcții existente, uneori improprii pentru acest scop. Totuși, prin diverse amenajări, se va putea trece cu succes peste această etapă, tinzîndu-se desigur către construcții corespunzătoare. Indiferent de arhitectura exterioară, care e de dorit a fi cît mai reprezentativă, fără exagerări însă, în interior aceasta trebuie subordonată punerii în valoare a obiectelor de artă. E adevărat că la clădirile existente, care în mare măsură sînt și monumente istorice, acest principiu este greu de realizat, de aceea, atenția trebuie îndreptată în primul rînd asupra mijloacelor prin care publicul va fi atras către satisfacțiile estetice.

Factorul esențial însă, care contribuie la asigurarea unei bune dispoziții, la trăirea complexă a senzațiilor artistice, este desigur lumina. Pentru o construcție nouă, asigurarea unei iluminări interioare corespunzătoare va constitui unul din principiile de bază care vor duce la dimensionarea spațiilor interioare și respectiv a clădirii; rezolvarea fațadelor va depinde la rîndul ei de ferestrele și oberlihturile necesare, iar planșeele tavanelor vor rezulta din luminatoarele sau sistemele de iluminat adoptate.

Un exemplu relativ recent de la noi din țară a fost însăși proiectarea noii aripi a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România din București, unde, cu toată arhitectura exterioară bine determinată, o serie de modificări interioare strict necesare au fost impuse de înseși sistemele de iluminare. Este deosebit de important ca arhitectul să colaboreze cu proiectantul luminii încă din faza de studiu, colaborarea trebuind să înceapă de la amplasarea construcției, trecîndu-se apoi la stabilirea în comun a amplasării ferestrelor, a grosimii pereților, a dimensiunilor încăperilor, a felului tavanelor etc. Bineînțeles că la stabilirea soluțiilor trebuie să participe în mod activ și muzeografii.

În contrast cu aceste necesități, este de remarcat faptul că un muzeu place atunci cînd publicul nu remarcă sistemul de iluminare, îndreptîndu-și întreaga atenție asupra obiectelor expuse.

Din punct de vedere al iluminatului, condițiile generale care trebuie aprofundate de tehnicianul respectiv și care trebuie cunoscute atît de arhitect, cît și de muzeografi sînt următoarele: intensitatea iluminării necesare; repartiția luminii în spațiu (uniformă sau dirijată) și în timp; raportul umbrelor; evitarea strălucirii (orbirii); redarea culorilor; evitarea degradării exponatelor prin acțiunea luminii; eficiența estetică și economică a iluminării.

Aceste aspecte se ridică atît pentru lumina zilei, cît și pentru cea artificială. În cele mai multe cazuri, problemele puse de luminarea naturală apar însă cu rezolvări mai dificile decît în cazul sistemelor de iluminat artificial. Din acest motiv, în ultimele decenii s-a ridicat tot mai mult întrebarea: lumină naturală, sau lumină artificială? Variația diurnă și sezonieră a luminii naturale creează mari dificultăți în asigurarea unui bun iluminat zilnic. În special la încăperile cu ferestre se obțin greu proporțiile corespunzătoare.

Studiile întreprinse pentru determinarea unor proporții optime ale suprafețelor de pătrundere a luminii naturale au dus la definirea unui „indice de vitraj" — ca raportul dintre suprafața prizelor de lumină și suprafața pardoselii; determinarea acestuia ne permite să deducem relativ simplu iluminarea medie pe care o vom realiza într-o încăpere, în baza relației:

$$em = \frac{i \times E}{4},$$

în care:

em = iluminarea medie;
i = indicele de vitraj;
E = iluminarea exterioară — pe un plan orizontal.

https://biblioteca-digitala.ro

În Franța se apreciază că valoarea optimă a indicelui de vitraj este de 20%.

Necesitatea controlării permanente a luminii naturale a făcut ca în multe galerii de artă să se recurgă la manevrarea zilnică a unor sisteme de acoperire parțială a ferestrelor, cu perdele, jaluzele sau obloane; operațiunea este desigur dificilă și neplăcută. S-au conceput și sisteme moderne de obturare a pătrunderii luminii, comandate centralizat, fie pur mecanic, fie prin dispozitive electronice [1], investițiile respective făcîndu-le însă inaccesibile majorității muzeelor. Prezența ferestrelor impune însă și sacrificarea unor mari suprafețe de expunere, fapt important în special la galeriile de tablouri.

O concluzie care s-a impus în mod practic, a fost aceea că se poate realiza un iluminat natural optim, atunci cînd sălile sînt iluminate de sus, fie prin luminatoare amplasate în tavan, fie prin ferestre așezate deasupra planului de expunere (oberlihturi). Și în acest caz se menține însă necesitatea evitării variațiilor de intensitate luminoasă prin diferite sisteme specifice (Tate Galery-Londra, Muzeul Jeu de Paume-Paris etc). Este de menționat sistemul adoptat la iluminatul noilor săli de la etajul al II-lea al Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, unde, deasupra luminatoarelor, s-au montat velumuri din pînză albă, de doc; acestea înlătură strălucirile date de zilele însorite, diminuînd totodată și pătrunderea razelor calorice.

Avantajul economic al luminii naturale nu poate fi susținut însă categoric nici la soluția luminatoarelor așezate în tavanele sălilor de expoziții. Astfel, în primul rînd apare o folosire nerațională a terenului de construcții, clădirea trebuind în general să fie cu un singur nivel. De asemenea, suprafețe mari vitrate vor impune curățiri periodice permanente. Pierderile mari de căldură din timpul iernii, cît și o eventuală necesitate de evacuare a căldurii suplimentare primite în timpul verii, vor impune instalații în plus, cu întreținere costisitoare. În consecință, chiar la soluțiile libere ale iluminatului natural, pot apare costuri comparabile cu cele ale iluminatului artificial. Sub aspectul considerentelor de mai sus, este de citat construirea relativ recentă a Institutului Commonwealth-ului, la care iluminatul natural a fost eliminat din cea mai mare parte a sălilor de expoziții. La o serie întreagă de muzee, va trebui să se țină cont și de faptul că lumina naturală reprezintă un flux de energie solară, care, fie prin radiație calorică, fie prin cea invizibilă, poate aduce degradări apreciabile operelor de artă.

Nu trebuie să uităm însă că o serie de obiecte de artă sînt create în mod special pentru a fi privite la lumina zilei și că multe categorii de creații artistice nu au cu nimic de suferit la bogăția de raze primite de la soare. Desigur că față de multiplele dezavantaje ale luminii naturale, cît și față de perfecționarea spectaculoasă a corpurilor de iluminat artificial, care în ultimul timp prezintă o serie mare de avantaje, am fi înclinați să tindem spre lumina artificială, ca o soluție optimă. Problema trebuie analizată însă multilateral, fără a neglija aspectul economic, care cîntărește greu. De la început trebuie să spunem că lumina zilei este în mod special favorabilă expozițiilor de sculpturi mari, a celor de ceramică sau de sticlă, a celor de obiecte de artă și picturi moderne, fapt ce o va impune în astfel de cazuri.

La restul muzeelor, la care motivele economice ne determină convingător să nu renunțăm la lumina zilei, preluarea ei va trebui să fie însă controlată în tot timpul programului zilnic, în măsura necesităților reale, astfel încît să se asigure evitarea intensităților prea mari, a strălucirilor și reflexiilor, ca să se realizeze o uniformitate cît mai bună și în fine, ca să se evite efectele degradante ale radiației solare.

În orice caz muzeul va trebui să fie prevăzut cu o instalație de iluminat artificial, care să asigure vizionarea în condiții cît mai bune a operelor de artă, iluminat care, fie că intră în funcțiune numai după anumite ore de program, fie că este folosit gradat în tot cursul zilei, să constituie o completare a iluminatului natural.

Chiar la expozițiile de obiecte de artă organizate în aer liber (antichități etc), un iluminat electric exterior bine conceput poate îmbogăți mult atît programul muzeului, cît și aspectul urban al localității respective.

Stabilind și necesitatea categorică a instalațiilor de iluminat artficial, se pune în mod imediat întrebarea atît de actuală peste tot: iluminat incandescent, sau iluminat fluorescent? Iluminatului incandescent din muzee i se impută dezechilibrul spectral al radiației (prea sărac în radiația albastră și verde), fapt care duce la distorsiunea culorilor și respectiv la preferința majorității vizitatorilor de a privi obiectele de artă la lumina zilei; de asemenea, i se reproșează randamentul luminos (și respectiv economic) redus, însoțit de o importantă degajare de căldură. În plus strălucirea inevitabilă a acestor surse duce la formarea de reflexii jenante, în special pe sticlele de protecție de la vitrine, tablouri etc. Durata scurtă a vieții becurilor incandescente (1000 ore) vine să completeze deprecierea becurilor cu filament de tungsten.

O încercare de reabilitare a iluminatului cu icandescență, modernizat însă (lămpi incandescente cu halogeni, al căror spectru a fost sensibil ameliorat) s-a efectuat în mod experimental la Muzeul Louvre din Paris. Rezultatele nu au fost unanim apreciate, considerîndu-se totuși că se obține o îmbunătățire apreciabilă

[1] La muzeul Capo di Monte din Neapole se utilizează lamele orientabile, a căror oblicitate este modificată prin sisteme mecanice perfecționate; la rîndul lor acestea sînt acționate centralizat prin intermediul a 20 motoare electrice comandate de personalul de pază. La New Museum of History and Technology din Washington, perdelele și jaluzelele se desfac și se închid automat, la comanda unui dispozitiv electronic (cu fotocelulă), în funcție de intensitatea și direcția iluminatului exterior.

https://biblioteca-digitala.ro

a redării culorilor. O dată cu apariția lămpilor fluorescente, care au marele avantaj al posibilității alegerii nuanței (a compoziției spectrale a luminii), s-a sperat că problema redării culorilor va fi rezolvată. Aceste lămpi s-au prezentat de la început și cu alte calități importante pentru utilizarea lor în muzee: efecte calorice relativ slabe, strălucirea sursei mai redusă, o bună difuzie spațială a luminii și respectiv o reducere a reflexiilor și umbrelor, o sporire a randamentului luminos, durată mare de viață a tuburilor (4 000—8 000 ore de funcționare). Lămpile fluorescente prezintă desigur și dezavantaje, costul lor fiind de la început mai ridicat, spectrul redării culorilor încă incomplet (lipsa radiațiilor galben-roșu) și, ceea ce a fost mai grav, emiterea unui procent (destul de scăzut de altfel) de radiații care degradează unele opere de artă. Pentru îmbunătățirea spectrului luminos s-au executat în unele muzee instalații judicios combinate, de lămpi fluorescente cu lămpi incandescente. Astfel, cu titlu experimental, la Muzeul Fernand Leger din Biot — Franța s-au montat plafoane luminoase, în spatele cărora s-au introdus elemente cu becuri incandescente printre becuri fluorescente (cu vapori de mercur). Amestecul radiațiilor celor două spectre atît de diferite se face printr-o dirijare prealabilă a fluxurilor luminoase către plafonul sălii, care le difuzează apoi prin reflexie; ca o completare, lumina suferă o difuzie suplimentară prin panourile de sticlă neșlefuită ale tavanului luminos care maschează lămpile. Față de avantajele majore pe care le-au prezentat totuși lămpile cu fluorescență, în ultimul deceniu s-au depus eforturi susținute pentru reducerea dezavantajelor, fapt ce a condus la performanțe demne de remarcat. Cele mai recente lămpi fluorescente destinate muzeelor, cunoscute în străinătate sub denumitea de *Culoarea 34* și *Kolorite*, care au corespondentul produs la noi în țară (Electrofar) sub denumirea de culoarea 3 X, au dat rezultate deosebit de bune, atît în galeriile de artă, cît și la altfel de muzee. Aprecierea care li se acordă se datorește pe de o parte unui spectru luminos asemănător cu cel al iluminatului natural din timpul verii; totodată se remarcă și o reducere deosebit de însemnată a procentului de radiații nocive operelor de artă. Datorită acestor avantaje remarcabile, foarte multe muzee din Europa și America le-au introdus în cadrul instalațiilor respective de iluminat artificial. La noi în țară, folosirea lor la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România a dat rezultate foarte bune, fapt care a făcut să se preconizeze utilizarea lor și în cadrul viitoarei reamenajări a instalației de iluminat de la Galeria de artă a Muzeului Brukenthal din Sibiu.

Specialiștii recunosc însă că, pentru crearea unui bun iluminat în cadrul unui muzeu, nu se pot da rețete precise; luînd exemplul unei galerii de artă, din aproape în aproape, vom constata că fiecare tablou ar solicita un alt fel de iluminat. Pentru soluții optime, îndoielile muzeografilor s-ar putea elimina însă prin efectuarea unor iluminări experimentale, în încăperi sau zone restrînse din muzeul respectiv, care să poată stabili pe viu condițiile unui bun confort vizual [2].

Desigur că dificultățile practice sînt mari, întrucît, în special la galeriile de tablouri, există tendința grupării obiectelor de artă după perioade sau după țări. O grupare strict tehnică ar duce însă la aranjarea într-o aceeași sală a operelor aparținînd unei aceleiași „familii de culori", soluție ce ar comporta studii prealabile foarte complexe. În orice caz, nu trebuie să uităm faptul că aranjarea colecțiilor trebuie astfel făcută, încît vizitatorii să nu treacă direct de la încăperi iluminate mai puternic, la interioare cu iluminări limitate.

Nici pentru sistemul de iluminat nu se pot da soluții fixe, acesta depinzînd esențial de concepția arhitectonică generală a clădirii, de posibilitățile tehnico-economice, de felul obiectelor de artă expuse — cît și de dimensiunile acestora. Trebuie să se reție însă faptul că la construcțiile noi sau la cele care se modernizează, elementele de iluminare vor face parte integrantă din tratamentul decorativ. De la început, cei trei factori interesați — muzeograful, arhitectul și specialistul instalațiilor de iluminat — vor trebui să se hotărască în comun dacă se va apela la un iluminat general, uniform ca intensitate în fiecare sală, sau dacă se va folosi un iluminat combinat, respectiv un iluminat general mai redus, completat de un iluminat local corespunzător. După stabilirea acestui prim element de bază, vor trebui să studieze în continuare detaliile ce decurg, avînd la bază următoarele principii:

— sursele de lumină nu trebuie să poată fi privite de la vizitator, indiferent dacă lumina este naturală sau artificială;

— trebuie evitate reflexiile pe sticlă sau alte suprafețe lustruite, prin alegerea optimă a unghiului de cădere a luminii;

— atenția vizitatorului trebuie atrasă asupra obiectelor de artă prin iluminarea corespunză-

[2] Pentru expunerea operelor lui Caravaggio, M. G. Bazin a experimentat la muzeul Louvre instalarea unor plafoane luminoase, cu compoziție spectrală reglată diferit la fiecare sală în parte.

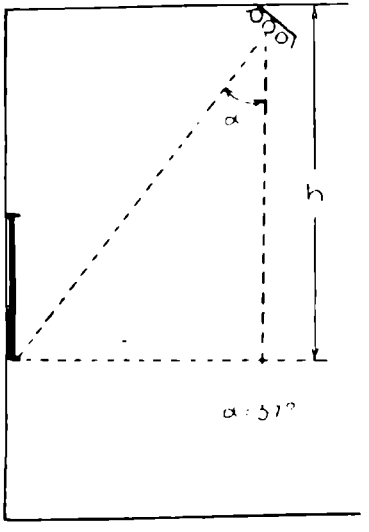
https://biblioteca-digitala.ro

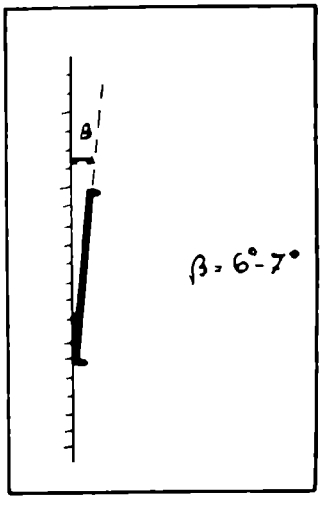
toare a acestora, evitînd aceeași valoare de iluminare pentru tavan sau pardoseală.

— contrastele dintre lumină și umbră trebuie evitate, căci obosesc ochii;

— nivelul de iluminare în planul operelor expuse cît și în spațiul înconjurător trebuie astfel ales încît exponatele să fie vizibile perfect, cu toate detaliile lor.

Întrucît gama soluțiilor posibile este extrem de variată, de la o construcție la alta, de la o





localitate la alta, de la o țară la alta, să analizăm cîteva principii bine stabilite la unele tipuri de muzee (galerii de artă, obiecte expuse în vitrine, expuneri de țesături, sculpturi, muzee tehnice), care să permită totuși o orientare generală.

Iluminatul galeriilor de artă este desigur cel mai pretențios. Una din primele probleme ce se pun este distanța sursei de lumină față de tablouri. Cu cît aceasta se reduce, cu atît va crește nivelul de iluminare; creșterea distanței va duce în schimb la o mărire corespunzătoare a uniformizării luminii. Față de elementele de construcție, la clădirile muzeelor mai vechi se recomandă ca sursele de lumină să se monteze mai distanțat față de plafon, sau în caz de dificultate, să lumineze printr-un grătar, care să fie depărtat față de plafon.

Din experiențele făcute, s-a constatat că la surse punctiforme (becuri cu incandescență), distanța la care se obține uniformitatea cea mai favorabilă a luminii pe suprafața tablourilor este de 0,7 din înălțimea lor față de pardoseală. În acest caz, iluminarea din partea superioară a tabloului față de cea de la partea inferioară se află în general într-un raport de 5 : 1. La folosirea surselor de lumină liniare (tuburi fluorescente), s-a constatat că distanța optimă față de tablouri crește, și anume ea va fi egală cu însăși înălțimea tabloului de la pardoseală. La marginea superioară, față de cea inferioară se va obține un raport al iluminării de 2 : 1, deci o uniformitate cu mult mai bună. Din acest fapt constatăm că sub aspectul realizării unei bune uniformități sursele de lumină liniforme sînt de preferat celorlalte tipuri de surse, la iluminatul suprafețelor verticale. Cînd se stabilește în detaliu poziția optimă a surselor luminoase, trebuie să se țină cont și de faptul că o anumită înclinare a corpurilor de iluminat față de verticală ne va duce la mărirea intensității de iluminare verticală, cît și la evitarea umbrelor supărătoare produse de rame pe suprafața tabloului (în partea superioară).

Din practică, valoarea optimă a unghiului respectiv a rezultat în jur de 37°; valoarea este de fapt o medie, căci unghiul se determină pentru un anumit punct al tabloului (mijlocul sau rama inferioară, în ax), cota acestui punct față de tavan variind de la tablou la tablou [3].

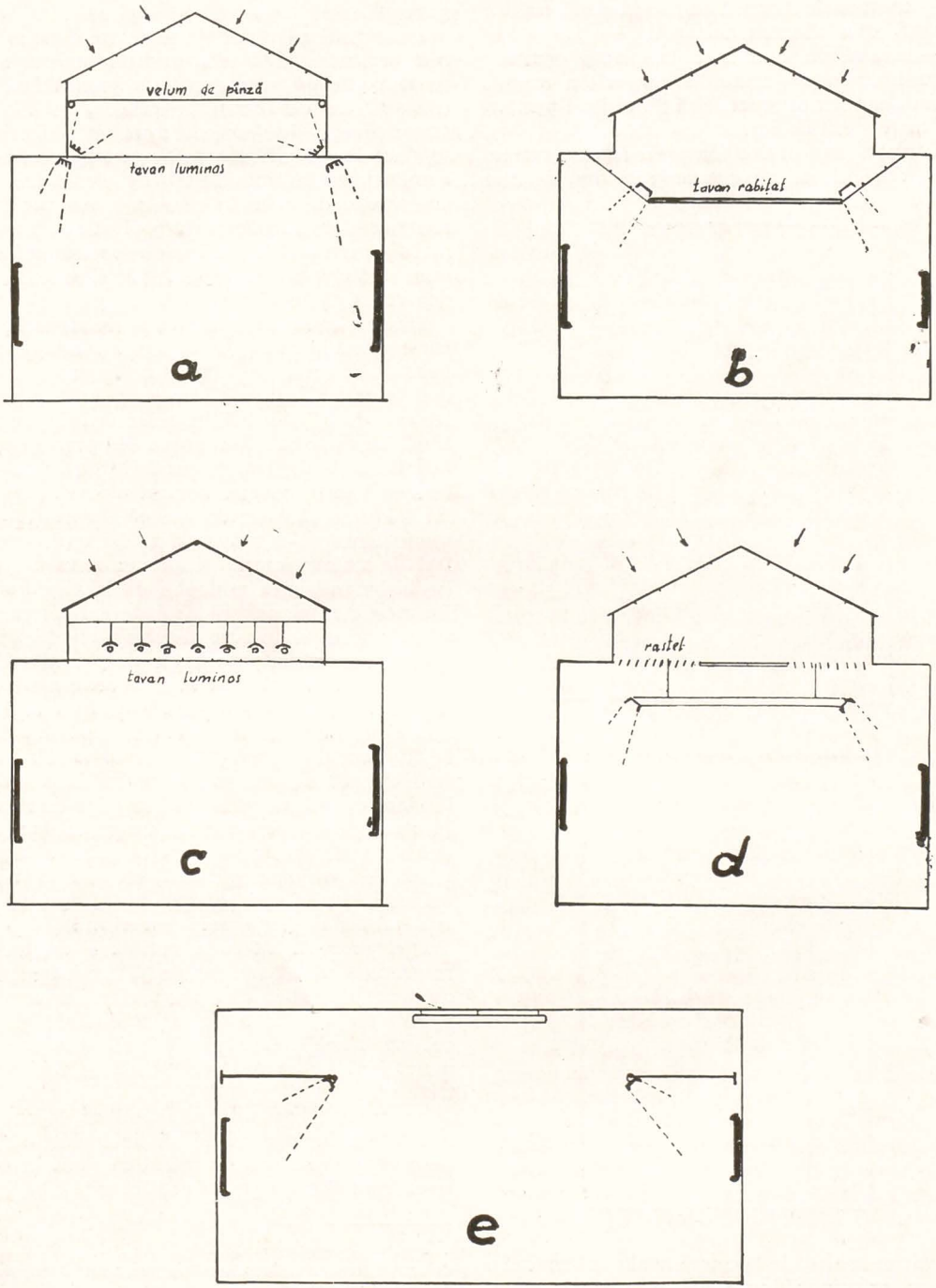
Nu trebuie însă uitat și faptul că, la rîndul lor, tablourile vor trebui să fie înclinate față de perete, acest lucru urmînd să ducă la evitarea reflexiilor, atît de neplăcute [4].

---

[3] La instalațiile de iluminat din aripa nouă a muzeului de artă al Republicii Socialiste România, unghiul de montaj a fost ales de 30°.

[4] Cantitatea de ulei de in folosită la un tablou joacă desigur un rol important în amplificarea reflexiilor.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

La Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, aripa nouă, unghiul de înclinație față de pereții verticali a fost ales de 6—7°.

Trebuie să fim însă atenți cu această înclinare în cazul anumitor opere, întrucît neregularitățile suprafeței tabloului, din partea superioară, vor fi mult accentuate. Mari dificultăți se produc la tablourile acoperite cu sticlă, la care reflexiile puternice duc la senzația de orbire. Pentru evitarea acestor situații, rezultate bune se obțin prin montarea corpurilor de iluminat cît mai sus și mai aproape de pereți. În cazuri extreme, pentru a evita pătrunderea vizitatorilor în zonele de orbire, va fi necesar ca în fața tablourilor respective zona să fie delimitată cu un șnur întins pe suporți speciali. În ceea ce privește aprecierea avantajelor și dezavantajelor diferitelor sisteme de amplasare a surselor luminoase în cadrul galeriilor de tablouri, alături sînt schițate cîteva soluții uzuale, care desigur pot fi combinate într-o largă serie de variante conform schițelor din p. 332.

a) În zona centrală tavanul este vitrat prin sticlă obișnuită sau organică, mată; pentru evitarea razelor directe și a strălucirilor din zilele însorite, deasupra luminatorului se montează velumuri din pînză albă. După apusul soarelui, se menține funcționarea luminatorului prin reflectarea pe velumuri a luminii date de lămpile așezate în colțuri, care o dirijează în sus. Iluminatul general astfel obținut este completat cu iluminatul dirijat, de la lămpile montate pe conturul lateral al luminatorului. Se menționează că această soluție a fost utilizată într-o variantă mai amplă la iluminatul etajului al II-lea al noii aripi din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

b) Tavanul este plin — rabițat —, în zona centrală, pentru a împiedica razele directe ale soarelui. Părțile laterale oblice sînt transparente — difuzante —, sursele de iluminat artificial fiind montate la marginea lor. În acest mod lumina indirectă a zilei și cea artificială vor avea aceeași direcție de cădere, dirijată spre pereți.

c) Tavanul este luminos în întregime, lumina artificială intrînd parțial sau total în funcțiune, în raport cu reducerea luminii naturale. Sistemul de iluminat este realizat prin șiruri de lămpi fluorescente de tip industrial, care vor trimite lumina către tavanul difuzant. Iluminatul nu va fi dirijat către pereți, astfel că așezarea tablourilor pe pereți va fi total liberă. Acest sistem va asigura o mare uniformitate a luminii în spațiu, însă nu va asigura o evidențiere a operelor de artă în raport cu elementele constructive și decorative înconjurătoare.

d) În clădirile foarte vechi tavanul era din rasteluri, astfel ca lumina zilei să fie lipsită de strălucirile anumitor intervale din zi. Iluminatul artificial de completare se va putea realiza prin șiruri de lămpi fluorescente (cu reflectoare oglindate) montate pe un suport-ramă, cu contur rectangular, atîrnat de tavan. Sistemul va asigura o bună dirijare a luminii către pereți, însă nu poate fi folosit în încăperile cu tavane joase.

e) Săli cu tavanul plin (parter sau etaj intermediar) la care lumina naturală nu poate fi primită de sus. Iluminatul artificial este realizat prin șiruri de lămpi fluorescente — continue sau întrerupte —, cu tuburile montate în reflectoare ce dirijează lumina către pereți. Grupul de lămpi înșiruite poate fi atîrnat de tavan (mai puțin estetic), sau poate fi prins de rigolă prin brațe metalice de secțiuni minime. Pentru ca tavanul — respectiv spațiul sălii — să nu rămînă întunecat, va trebui asigurat și un iluminat general redus. Se menționează că această soluție a fost utilizată la sălile etajului I al Muzeului de artă al Republicii Socialiste România (cu șiruri discontinue de lămpi) și se preconizează a fi utilizat și la Galeria de artă a Muzeului Brukenthal-Sibiu (cu șiruri continue). Este de remarcat faptul că acest sistem poate fi folosit cu rezultate bune și la încăperile cu tavanul jos, ale construcțiilor vechi.

Prin calitățile prezentate de cele mai noi tipuri de tuburi fluorescente, aceste lămpi se vor generaliza probabil treptat la marea majoritate a muzeelor. Totuși la alegerea nuanței tuburilor va trebui să se țină cont și de necesitățile de realizare a ceea ce denumim „lumină caldă" (spectru mai bogat în radiații gălbui-roșii) sau „lumină rece" (spectru mai bogat în radiații verzi-albastre). Aceste noțiuni aplicate prin soluții tehnice corespunzătoare au o mare influență asupra creării dispozițiilor sufletești, asupra atmosferei ce trebuie creată de un tablou. Astfel, un peisaj de primăvară, un portret, un detaliu de interior, vor fi mai apreciate și mai „trăite", atunci cînd vor fi iluminate cu o „lumină caldă". La portrete apar însă deosebiri atunci cînd sînt fie tablouri cu copii, fie femei tinere, fie oameni bătrîni. Un tablou cu mare agitată, cu un peisaj posomorît de iarnă, va necesita desigur o „lumină rece".

Aspectele de mai sus vor trebui să fie analizate de muzeograf în măsura posibilităților reale, ori de cîte ori se inițiază o modificare periodică de aranjare a obiectelor expuse.

https://biblioteca-digitala.ro

PROIECTAREA ȘI ORGANIZAREA EXPOZIȚIILOR MUZEALE

În cadrul unui plan de acțiuni privind ridicarea calității muncii în unele sectoare importante ale activității muzeale, „Revista Muzeelor" a invitat la „masă rotundă" un grup de specialiști — directori ai unor muzee din capitală, arhitecți, graficieni, muzeografi — rugîndu-i ca, pe baza experienței acumulate, a unor recunoscute realizări în scopul de a depăși, prin efort comun, o serie de greutăți persistente, să prezinte propuneri și sugestii în legătură cu proiectarea și organizarea expozițiilor muzeale de bază și temporare, și căile de îmbunătățire a colaborării dintre muzeografi și arhitecți, pentru valorificarea în expoziții de bază și temporare a rezultatelor cercetărilor științifice, prin metode expoziționale logice și procedee grafice sugestive, înlesnind astfel înțelegerea de către vizitatori a temelor abordate.

Deschizînd discuțiile, tov. Lucian Roșu, redactor șef al „Revistei Muzeelor" a spus: „Am fi bucuroși să reușim ca, prin schimbul nostru de opinii, să punem bazele unei noi etape de conlucrare mai eficace între muzeografi, arhitecți și graficieni în scopul realizării unor expoziții muzeale la nivelul cerințelor muzeografiei moderne, a exigențelor și gustului în continuă creștere ale maselor de vizitatori.

Colaborarea de peste zece ani cu Întreprinderea de stat „Decorativa" a avut ca rezultat o serie de succese deosebit de însemnate prin organizarea unor expoziții de înaltă ținută în muzeele de artă, istorie, științele naturii, etnografie, memoriale. Realizările ca și unele dificultăți întîmpinate în această perioadă ne oferă un temeinic prilej de analiză a problemelor pe care le ridică organizarea unei expoziții muzeale de calitate, printr-o mai strînsă colaborare dintre factorii care iau parte la proiectarea și organizarea expozițiilor respective, muzeografi, arhitecți, graficieni, restauratori.

Prin publicarea în paginile sale a discuțiilor de la această „masă rotundă" Revista Muzeelor va răspunde unor solicitări tot mai insistente în ultima vreme privind acest important domeniu de activitate muzeală".

FLORIAN GEORGESCU

(directorul Muzeului de istorie a orașului București)

Problema pusă în discuție este de o deosebită actualitate, de aceea inițiativa Revistei Muzeelor este foarte importantă pentru dezvoltarea muzeografiei noastre.

Expozițiile de bază nu sînt niște unități care, o dată create, rămîn intacte. Preocuparea permanentă pentru îmbunătățirea conținutului expoziției de bază este necesară și trebuie subliniat faptul că tocmai pentru că expoziția de bază trebuie permanent îmbunătățită cu noutățile care apar în domeniul specialității respective, în domeniul științei, necesită o legătură strînsă între arhitect, muzeograf și grafician. Tot așa de importantă este și problema organizării unor expoziții temporare și a unor expoziții itinerante. Pentru realizarea expozițiilor de bază și temporare, se cere o colaborare permanentă cu arhitectul și cu graficianul.

Rezultatele de pînă acum obținute în organizarea expozițiilor muzeale, deși sînt bune, nu sînt suficiente. Cerințele actuale sînt mult mai mari. De aceea cred că este bine să se

▶

https://biblioteca-digitala.ro

creeze un grup de arhitecți specializați care să lucreze fie în cadrul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, pe lîngă Consiliul muzeelor, fie în cadrul „Decorativei", dar cu specialitatea respectivă. În situația actuală, cînd intreprinderea „Decorativa" este antrenată în multe și diverse acțiuni, ea nu poate face față cu succes cerințelor muzeale și chiar Muzeul de istorie a orașului București a avut greutăți în acest an, și în anii precedenți, în rezolvarea unor probleme curente. De pildă, nu putem introduce în expoziția de bază machete și materiale noi decît cu mare greutate întrucît „Decorativa" este angajată în alte lucrări, sau nu putem realiza expoziții temporare de înaltă ținută, pentru că „Decorativa" se ocupă în momentul de față numai de expozițiile de bază.

De asemenea cred că și la Uniunea artiștilor plastici trebuie creat un grup de artiști graficieni care să se ocupe de problemele muzeelor. Pentru viitor, o colaborare mai strînsă între muzeograf, arhitect și grafician se impune cu atît mai mult, cu cît sarcinile actuale de dezvoltare a muzeografiei noastre sînt mari. Fiind instituții vii, muzeele sînt în permanentă transformare, în permanentă înnoire în raport cu ritmul de cercetare științifică în țara noastră, cu ritmul de dezvoltare a societății noastre.

TANCRED BĂNĂȚEANU

(directorul Muzeului de artă populară al R. S. România)

„Revista Muzeelor" ne-a obișnuit cu această formă de discuție la masa rotundă, unde se pun problemele cele mai actuale, de maximă importanță.

Și de data aceasta ne face plăcuta surpriză de a ne invita la discutarea unor probleme foarte importante, însă tematica discuției, am impresia că este atît de vastă, încît ar putea face obiectul unei consfătuiri pe țară, pentru a cuprinde toate problemele. De aceea trebuie să ne limităm numai la cîteva aspecte esențiale din conținutul tematic al acestei mese rotunde.

Sînt de acord întru totul cu ideile exprimate de tov. Florian Georgescu. În organizarea unei expoziții muzeograful trebuie să fie scenarist și regizor. El are nevoie însă și de un scenograf. Acești scenografi sînt arhitectul și artistul decorator. În mod ideal, fiecare muzeu mare ar trebui să-și aibă scenografii săi, adică și arhitecți, și decoratori, și totul să se facă în acel colectiv al muzeului, în care se dezbat absolut toate problemele.

Dar soluția ca muzeele să fie încadrate cu tot personalul de care acestea au nevoie este, deocamdată, de domeniul idealului. De aceea susțin propunerea făcută de tov. Florian Georgescu privind necesitatea de a se organiza pe lîngă întreprinderea „Decorativa" un sector de expoziții muzeale, sector în care arhitecții să fie strict specializați într-un domeniu.

Arh. STRAUSER

(de la Întreprinderea „Decorativa")

Toate ideile expuse pînă acum sînt exacte. Ele reflectă și vederile proiectanților „Decorativei" care sînt din ce în ce mai puțini. Am rămas 3—4 arhitecți de muzee din vreo 20 cîți am fost în ultimii ani. În această situație socotesc absolut necesară organizarea unui colectiv permanent, în care să existe muzeografi, arhitecți, scenografi sau artiști decoratori, care să lucreze nu în mod sectar, ci într-o strînsă colaborare, chiar de la început, de la elaborarea tematicii și selecționarea materialului.

O expoziție de muzeu este o realizare foarte complexă, cu foarte multe aspecte, a cărei înfăptuire nu este posibilă decît lucrînd într-o strînsă colaborare, începînd de la litera A, arhitectul, muzeograful și artistul plastic.

Și mai este nevoie, ca în orice domeniu de activitate, de o permanentă documentare, de teren și de arhivă, film și călătorii în țară și în străinătate. Și în acest sector al documentării, situația actuală prezintă destule lipsuri. Noi nu putem vizita prea des nici măcar muzeele pe care le facem. De pildă, cineva care a făcut muzee la Iași, nu cunoaște de loc muzeele care s-au făcut în Focșani sau la Tulcea. Dar și acest aspect al documentării se va rezolva în momentul în care va lua naștere, indiferent pe lîngă ce for central, acel colectiv sau grup de specialiști — muzeografi, arhitecți decoratori — care să aibă sarcina organizării expozițiilor muzeale în întreaga țară.

Dr. docent MIHAI BĂCESCU

(membru corespondent al Academiei R. S. România, președinte al Consiliului muzeelor, director al Muzeului de istorie naturală „Gripore Antipa")

Problema formării cadrelor de specialiști-arhitecți, artiști-decoratori pentru nevoile organizării muzeelor, este mult mai complexă. Deși procesul tehnologic de organizare a unei expoziții este în general același, cu totul altă pregătire este necesară pentru un arhitect care face un muzeu de istorie naturală, unde este vorba de montat schelete uriașe, decît la un muzeu de istorie sau etnografie. Tot așa în ceea ce privește lumina; cu toate că există un sistem comun de iluminare a muzeelor, muzeul de istorie naturală impune o serie de cerințe cu totul particulare în instalarea luminii. Deci acel arhitect sau artist decorator care dorește să devină un specialist în organizarea expozițiilor muzeale ar trebui să studieze undeva toate aceste probleme. Socotesc că în faza în care se găsește muzeologia noastră s-ar impune acolo, la institutele unde se formează arhitecții, o catedră de muzeologie. Arhitectul specializat în organizări de muzee se deosebește prin specificul pregătirii sale de un arhitect obișnuit.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCIAN ROȘU

Intervenția tov. dr. docent Băcescu mi se pare importantă, întrucît noi știm că în alte țări (Cehoslovacia, de exemplu) s-au înființat cursuri de muzeografie la mai multe facultăți — la arhitectură, la filologie, la biologie, la istorie — astfel că o serie dintre studenții care urmează aceste facultăți și care vor să se dedice activității în muzee frecventează cursurile de muzeografie care le asigură o pregătire de specialitate.

FLORIAN GEORGESCU

Consider și eu că specializarea arhitecților trebuie să se orienteze și pe profile de muzee. În al doilea rînd, ca și tov. Băcescu și ca tov. Roșu, cred că această pregătire nu trebuie făcută după ce s-a absolvit facultatea, ci în cadrul facultății. La Institutul de arte plastice ar trebui făcută o secție de pregătire în decorațiuni de muzee și în muzee, la Institutul de arhitectură o catedră de muzeografie, pentru că muzeografia are un specific al ei.

Pînă atunci, firește ne putem folosi de cadrele care există astăzi, să le menținem, căutînd chiar să atragem cît mai multe.

Pînă cînd se vor crea specialiști în facultăți, să grupăm arhitecții pe care îi avem la ora actuală într-un for care să asigure realizarea planului de organizare de noi unități muzeale, plan pe care ni l-am propus pentru anii imediat următori.

TANCRED BĂNĂȚEANU

Cred că este greu să se organizeze catedre de muzeografie pe lîngă toate facultățile care sînt legate în vreun fel de muzeografie. Aș sugera să se înființeze, mai degrabă, o secție de muzeografie pe universitate, așa cum este, de pildă, în Cehoslovacia, la Brno, secții care sînt frecventate de studenți, dar care dau posibilitatea și a unei pregătiri post-universitare, pentru cei ce doresc să se specializeze în muzeografie.

LUCIAN ROȘU

Adică o singură catedră pe universitate, la care să vină studenți de la mai multe facultăți, așa cum se întîmplă cu unele discipline din domeniul științelor sociale, care se fac în comun pentru mai multe facultăți.

SANDA GHICA

(arhitect la Întreprinderea „Decorativa")

Aș vrea să aprofundez mai ales problema documentării.

Fiecare arhitect, chiar așa puțini cîți au mai rămas, suferă de o mare lipsă de documentare, atît din punct de vedere al publicațiilor — nu aveam la dispoziție decît revista „Museum", care ne vine din străinătate și „Revista Muzeelor" de la noi, cît și din punct de vedere tehnic. Toată lumea are pretenția ca noi să inventăm niște muzee la nivelul dezvoltării și cerințelor mondiale în domeniul muzeografiei. Dar noi nu avem la dispoziție materialul documentar necesar, nu avem posibilitatea să mergem nici în țară, să vedem muzeele făcute de ceilalți colegi. Eu cunosc numai muzeele sau casele memoriale făcute de mine, ceilalți colegi își cunosc numai lucrările lor. Deci, schimbul de experiență este total inexistent. Găsesc că este aproape un lucru elementar să vezi ce se întîmplă în dreapta și în stînga, să nu lucrăm atît de sectar și atît de închistat.

Pe de altă parte noi așezăm obiectele în muzeu, dar metodele și măsurile de conservare a acestor obiecte nu ne sînt cunoscute, ca de pildă, care este lumina corespunzătoare unui anumit fel de obiecte, etanșeitatea vitrinelor ș.a.m.d. De foarte multe ori, s-au ridicat obiecții că vitrinele realizate de noi nu prezintă nici un fel de garanție din punct de vedere al conservării obiectelor și aceasta este realitatea, pentru că noi nu avem posibilitatea tehnică să le închidem perfect, să creăm condiții ideale de conservare a obiectelor.

Cu alte cuvinte, pe lîngă specializare și continuitate în muncă se cere și o documentare serioasă. Cred că nici unul din colegii mei nu s-ar supăra dacă s-ar institui niște cursuri la care diferiți specialiști ar preda lecții de conservare a unor obiecte de științele naturii sau din alte domenii. Găsesc că este absolut vitală chestiunea aceasta, atît pentru proiectarea muzeelor, cît și pentru muzeele în sine.

MIHAI BĂCESCU

Problemele ridicate de tov. Sanda Ghica sînt juste și noi nu discutăm aici numai situația actuală, ci trebuie să vedem și în viitor. Ieri, muzeologia noastră, practic nu exista. Atenția care se acorda acestei ramuri a culturii noastre era cu totul insuficientă. Astăzi, sîntem într-o mișcare progresivă, care cunoaște pe zi ce trece noi cîștiguri, noi realizări.

Problema documentării este foarte stringentă atît pentru arhitecți, cît și pentru muzeografi. Antipa, cînd a făcut acum 50 de ani muzeul ce-i poartă numele, s-a dus și s-a documentat

https://biblioteca-digitala.ro

în toate muzeele Europei pentru a vedea ce era mai nou și mai bun la vremea aceea, 1904—1905, pe plan mondial, în muzeistica ramurii de științele naturii.

Și dumneavoastră, arhitecții, trebuie să vă specializați, trebuie să vedeți 3—4 muzee vestite ale lumii, pentru a vă da seama cum au gîndit și cum au prezentat alții anumite specialități.

Noi ne străduim să îmbogățim documentarea aici în țară. „Museum" este o revistă bună, dar este, totuși, una singură. Sînt zeci de reviste care tratează numai arhitectura muzeelor, sau numai lumina în muzee. Și la noi a început să se întîmple fenomenul acesta. În revista „Standardizarea", nr. 12, 1966, există un articol foarte substanțial „Luminarea în muzee", făcut după o documentare temeinică și văzut prin prisma unui foarte bun arhitect-constructor de clădiri, pe care a început să-l pasioneze și problema muzeelor, din momentul cînd a refăcut, după bombardament, clădirea Muzeului Antipa.

Articolul este plin de sugestii foarte interesante, iluminatul în muzee fiind de o importanță primordială. Noi folosim astăzi în mod obișnuit lumina fluorescentă, dar nu-i știm încă nici compoziția exactă, nici influența pe care o are asupra tablourilor, asupra unor culori, asupra unui animal ș.a.m.d. Cu alte cuvinte problema necesită studii aprofundate atît pentru muzeografi, cît și pentru arhitecți.

AUREL MOLDOVEANU

(șef de secție la Muzeul militar central)

Sînt de acord cu tovarășii care consideră că problemele aflate în discuție sînt complexe, expozițiile de orice natură ar fi constituind formele esențiale prin care muzeele realizează legătura lor cu masele. Realizarea unei expoziții este o operă de largă colaborare la care, alături de muzeograf, arhitect și grafician, trebuie să participe și restauratorul: spun aceasta deoarece restauratorul este singurul în măsură să rezolve problema compatibilității condițiilor de expunere sau iluminare cu securitatea obiectului, cu asigurarea sănătății lui muzeale. Iar aceasta este o chestiune fundamentală. Colaborarea nu trebuie să fie succesivă, ci concomitentă. Pe această cale se rezolvă nu numai problema regimului muzeal pentru obiecte, dar și cea, implicită, a mobilierului.

S-a ridicat aici și problema documentării. În acest sens, după cît îmi este cunoscut, Consiliul muzeelor militează pentru înființarea unui centru de documentare. Realizarea unei asemenea instituții ar înlătura multe din carențele ce se ivesc în activitatea muzeografilor noștri. Într-un centru de documentare s-ar putea găsi, concentrat și sistematic, toate materialele cuprinzînd cuceririle pe plan mondial în domeniul conservării, restaurării, expunerii etc.

NICOLAE UNGUREANU

(consultant la Consiliul muzeelor)

Eu aș spune că indiferent dacă avem de-a face cu o expoziție permanentă sau cu o expoziție temporară, este obligația muzeografilor și a realizatorilor în general să cunoască de la început și să precizeze care este conținutul și ținuta expoziției.

Eu aș enumera aici, la o primă reflecție, documentele care, toate teanc, ar trebui să fie la dispoziția și a muzeografului, și a celorlalți factori. În primul rînd este vorba de tematica de principiu, care trebuie să susțină argumentat necesitatea organizării, care să sugereze cadrul istoric sau cadrul natural, să formuleze temele principale cu referiri la frecvență, la răspîndirea fenomenului, fie el natural, fie etnic, fie istoric ș.a.m.d.

Totodată ne trebuie o listă de obiecte, a celor selecționate anume pentru expoziție pentru că depozitele, patrimoniul unui muzeu, cuprind mult mai multe obiecte și nu toate cu semnificația cuvenită pentru a figura într-o expoziție și pentru a reflecta niște realități pe care noi le urmărim strict.

Aceste obiecte trebuie repartizate pe săli, în funcție de planul clădirii afectate pentru expoziție, deoarece particularitățile spațiului pot ridica foarte multe probleme în organizarea expoziției.

Pe baza acestui material, graficienii, proiectanții pot să gîndească la un loc și să se sprijine, însă eu pun accentul, pentru etapa actuală, pe rolul foarte strict și de răspundere al muzeografului, în primul rînd și pe necesitatea ca el să urmărească permanent, absolut toate fazele de lucru.

GHEORGHE FOCȘA

(directorul Muzeului satului)

Cea dintîi condiție la care trebuie să ne referim este aceea care întemeiază expozițiile muzeale, expozițiile de bază și expozițiile temporare, pe fundamente științifice necesare muncii în muzee, respectiv cercetarea științifică. În măsura în care cercetarea științifică este cuprinzătoare, este condusă principial și se soldează cu rezultate ample, aceasta permite selecționarea de valori muzeale, pe criterii științifice, care ajută în modul cel mai firesc la alcătuirea expozițiilor de toate felurile.

În al doilea rînd, muzeograful trebuie să realizeze colecții cuprinzătoare, să orienteze

https://biblioteca-digitala.ro

selecționarea, în domeniul tuturor fenomenelor pe care muzeul, de un anumit profil, este obligat să le prezinte, fără preferință pentru un aspect al fenomenelor față de altele.

Dacă aplicăm acest principiu în domeniul etnografiei rezultă că trebuie să dispunem în colecție de toate categoriile de obiecte care reprezintă complexitatea fenomenelor etnografice în întrepătrunderea și în legăturile lor reciproce, fiindcă numai așa vom avea garanția că expozițiile noastre prezintă fenomenul real, concret al vieții poporului respectiv, analizînd din punct de vedere al evoluției istorice etc.

Cred că aceste condiții — cercetarea științifică aprofundată și o colecție cuprinzătoare — sînt valabile pentru toate domeniile muzeale.

În ceea ce privește documentarea este necesar ca noi, fie activiști în muzee de toate categoriile, fie cadre care vor veni în muzee, să ridicăm nivelul informațiilor noastre documentare, să tragem concluzii din experiențele proprii, să le generalizăm în măsura în care ele sînt valoroase, să tragem concluzii din învățămintele pe care ni le pot oferi și alți oameni care lucrează în domeniul muzeelor în afara țării noastre, să fim la curent cu aceste mijloace, să pregătim cadre noi.

Problema aceasta, a formării cadrelor, a devenit deosebit de acută în condițiile actuale, cînd rețeaua muzeelor crește vertiginos. Am să dau cîteva exemple tot din domeniul etnografiei. Situația în sectorul muzeelor etnografice și de artă populară nu este de loc mulțumitoare. A cuprinde într-o întreagă rețea, destul de largă astăzi, peste 60 unități, o colecție de numai 150 000 obiecte, este insuficient pentru reprezentarea, pentru cuprinderea fenomenelor culturii noastre populare milenare. Pe de altă parte, într-o serie de regiuni s-au creat condiții favorabile pentru desfășurarea unei bogate activități în domeniul culturii populare și nu sînt specialiști. La Muzeul din Craiova, de pildă, există vreo patru posturi libere în schemă de ani de zile și nu pot fi ocupate fiindcă nu există cadre.

Deci este absolut necesar și urgent necesar, ca în cadrul Universității din București sau a altei universități din țară să fie create posibilități de formare de cadre de specialiști pentru muzee: muzeografi, arhitecți, artiști decoratori.

PETRE OPREA

(șef de secție la Muzeul de artă al Repulicii Socialiste România)

Condițiile în care lucrează în prezent Întreprinderea „Decorativa" nu sînt mulțumitoare nici sub raportul volumului și nici al calității lucrărilor executate. Trebuie să aștepți 6—8 luni de zile pînă se ia o comandă.

În al doilea rînd, „Decorativa" nici măcar nu ne garantează calitatea lucrărilor pe un termen mai îndelungat. Avînd o arie foarte largă de preocupări „Decorativa" nu poate asigura o anumită continuitate în activitatea de proiectare și organizare a expozițiilor muzeale. De aceea, după părerea mea, este necesar să se organizeze un corp specializat, pentru muzee și expoziții în afara „Decorativei". Subordonat Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, acest corp specializat ar putea să studieze pe scara întregii țări condițiile din fiecare muzeu, realizînd la termen și corespunzător cu aceste condiții expozițiile proiectate.

RADU DAN

(grafician)

Lipsa de colaborare dintre arhitect și grafician în realizarea unei expoziții, ceea ce se repercutează, evident, asupra calității acesteia, își are izvorul, între altele, și în faptul că, „Decorativa" are numai arhitecți; graficieni nu are. În schimb, Fondul plastic abundă în graficieni, dar lipsesc arhitecții care să conceapă paginarea unor expoziții sau vitrine. De aceea cînd Consiliul muzeelor apelează la „Decorativa", apar niște panouri lustruite, placate cu formica, cu geamuri, cu cristale, cu fierărie, cu tot ce are „Decorativa" mai bun, în schimb nu există nici un strop de grafică, care să lege tot acest ansamblu de expunere. Este necesar ca la proiectarea unor expoziții să se realizeze o mai strînsă colaborare între „Decorativa", respectiv arhitecți și Fondul plastic, respectiv, graficieni. Dacă toți factorii care participă la realizarea unei expoziții, respectiv, muzeograful care este tematician, arhitectul care realizează paginarea în mare și graficianul care face micile legături între diferite părți ale expoziției vor colabora strîns, sînt sigur că vor ieși muzee de mare ținută.

BORIS ZDERCIUC

(șef de secție la Muzeul satului)

Referindu-se la consecințele lipsei de colaborare, tov. Radu Dan remarca faptul că în cazul unei munci sectare fiecare caută să impună expoziției amprenta personalității sale.

Mie mi se pare că în cazul unei expoziții nu poate exista o tendință centrifugă între muzeograf, arhitect, grafician, pentru că există un țel comun căruia trebuie să i se subordoneze toți și anume, conținutul expoziției, obiectul care trebuie prezentat. Toată acțiunea tematică, arhitectura expoziției, grafica urmăresc să pună

https://biblioteca-digitala.ro

în valoare acest obiect pe care noi trebuie să-l prezentăm publicului, pentru ca dintr-o anumită organizare a obiectelor, dintr-o anumită succesiune a lor publicul să învețe. Deci conținutul tematic bine pus în valoare, și publicul drept judecător suprem, acestea sînt țelurile unei bune expoziții și aceasta este finalitatea unei bune colaborări între toți cei care iau parte la organizarea unei expoziții. De aceea organizarea unei expoziții este o chestiune de generozitate, de dăruire.

Oricum, dezvoltarea muzeografiei, nevoile pe care le ridică ea acum, pun cu insistență problema creării acestor grupe de specialiști și cu cît specialitățile se diferențiază, cu atît nevoia colaborării lor crește.

Cred că s-au maturizat toate condițiile și toate cerințele ca să ia naștere Centrul de muzeografie care va fi și o unitate de documentare, și o unitate de proiectare de expoziții, și o unitate în care se vor pune pe baze noi, științifice și mult mai complexe, și problemele conservării și restaurării. Firește că acest centru de muzeografie va putea să sprijine și acțiunea de formare a cadrelor.

VASILE IACOB

(secretarul Consiliului muzeelor)

Discuțiile de astăzi denotă, în primul rînd, importanța problemelor cuprinse de „Revista Muzeelor" în tematica acestei mese rotunde.

Îmbunătățirea proiectării și organizării expozițiilor de bază se disociază, de fapt, în două etape importante care ne stau în față și anume etapa transformării în care căutăm soluțiile cele mai adecvate pentru ca să scoatem din anonimat instituțiile muzeale — și într-o bună măsură am reușit, — iar pe de altă parte etapa a cărei pregătire se desfășoară din plin, respectiv stabilirea profilului instituțiilor muzeale pe următorii ani, pînă în 1970.

În același timp sîntem în anul turistic internațional, la care țara noastră a aderat și în cadrul căruia străinii care ne vor vizita țara trebuie să vadă atît frumusețile patriei, cît și valorile din cadrul instituțiilor muzeale. Avem destul de multe muzee care răspund cerințelor, dar sînt încă multe de făcut.

S-a vorbit destul de mult de necesitatea specializării arhitecților de la „Decorativa". După părerea mea muzeograful trebuie să rămînă factorul hotărîtor într-o expoziție, deoarece el cunoaște înlănțuirea logică a temelor și a tematicii în general. Un muzeu nu este o aglomerare de obiecte, unele mai frumoase decît altele. El are o înlănțuire logică, un fir călăuzitor, de la primul pînă la ultimul exponat. Să lăsăm pe muzeograf să spună primul cuvînt și mai ales ce exponat trebuie să fie central. Arhitectul are menirea și datoria ca acest obiect să-l scoată în evidență. Fără îndoială că este necesară o anumită specializare a arhitecților în muzeografie, pentru ca să existe un limbaj comun, o strînsă corelație între conținutul tematic și formele de punere în valoare a acestui conținut.

Eu aș ridica însă problema specializării, într-adevăr stricte, nu a arhitecților care în procesul muncii găsesc ideile creatoare, ci a graficienilor. De ce spun lucrul acesta: pentru că majoritatea graficienilor merg pe ideea de ultramodernism; o expoziție cu cît este mai modernă, cu atît este mai plăcută și te simți bine în mijlocul ei, dar a face un pom să semene cu orice dar nu cu pomul, mai ales cînd este vorba de științele naturii, înseamnă a denatura ideea de muzeu, așa că aici graficianul trebuie să se încadreze în anumite reguli stricte și să redea ceea ce i se cere. Deci aici aș vedea necesitatea unei specializări, ceva mai stricte. Participarea restauratorului la organizarea unei expoziții este o cerință indiscutabilă.

În ceea ce privește înființarea unui organism specializat în expoziții, în cadrul viitorului Centru de muzeografie, pe care îl preconizăm, este prevăzut un asemenea organism. Greutățile pe care le avem în etapa actuală în legătură cu modul în care „Decorativa" rezolvă problemele expozițiilor de muzeu sînt mai de grabă rezultatul unei defecțiuni de organizare care pot fi și trebuie depășite.

Problema documentării atît pentru cei de la „Decorativa", cît și pentru noi, muzeografii, este foarte stringentă. Sperăm că într-un viitor nu prea îndepărtat această problemă a documentării să o avem pusă la punct. Deocamdată a luat ființă un nucleu de documentare care încearcă să strîngă materialele de documentare muzeografică din țară și de peste hotare. Activitatea în acest domeniu va lua adevăratele sale proporții în cadrul viitorului Institut de muzeografie a cărui înființare o preconizăm.

LUCIAN ROȘU

Aș vrea să accentuez cîteva dintre ideile care s-au desprins din aceste discuții și tocmai faptul că discuția a fost destul de furtunoasă dovedește utilitatea ei și oportunitatea inițiativei redacției.

Dacă cu cîțiva ani în urmă nu exista încă o mișcare organizată pentru realizarea unor muzee la un înalt nivel tehnic și științific, în momentul de față, datorită unui număr însemnat de unități realizate este necesară o analiză profundă pentru a desprinde concluziile și măsurile ce se impun pentru organizarea muncii pe viitor.

https://biblioteca-digitala.ro

O primă idee care s-a accentuat în discuția noastră este aceea a necesității unei foarte strînse colaborări între muzeograf, arhitect, grafician, decorator, restaurator. Această colaborare este foarte necesară; acolo unde ea nu a fost destul de bine sudată, realizările au fost slabe.

Dar pentru a realiza această colaborare sînt necesare unele condiții. În primul rînd specializarea. Eu înțeleg prin specializarea arhitectului pe linie muzeografică, nu a-l pune în situația să învețe istoria sau științele naturale, așa cum cunoaște propria specialitate. Arhitectul are specialitatea lui de arhitect, dar pe lîngă aceasta el trebuie să știe care este mobilierul cel mai adecvat unei expoziții de muzeu spre deosebire de o expoziție economică, care este lumina într-un muzeu de naturale, ce lumină trebuie să folosim și cum, într-un muzeu de etnografie, într-un muzeu de istorie, ce temperatură trebuie să asigurăm obiectelor, care sînt mijloacele de menținere a unei temperaturi constante, de aerisire, ce materiale trebuie să utilizăm. Este bine sau nu să folosim materialul plastic atunci cînd expunem hîrtie; este bine să folosim fier atunci cînd expunem în interior tot metal sau nu? Este bine sau nu să folosim lemnul cînd în interior expunem tot lemn? Adică o serie întreagă de asemenea probleme specifice pe care un arhitect, care se ocupă de construcții de blocuri sau de organizarea unei expoziții alimentare în pavilionul de expoziții, nu este obligat să le cunoască. În acest sens trebuie înțeleasă problema specializării arhitecților pe specificul muncii muzeale. La fel și cu decoratorii. De ce să nu acordăm aceeași atenție specializării decoratorului și arhitectului cînd noi punem problema specializării în muzeografie a istoricului, naturalistului sau etnografului. Este absolut același lucru, fără nici o diferență. Așa cum istoricul poate să fie un foarte bun istoric, și să nu știe nimic despre muzeografie, așa și arhitectul poate să fie un foarte bun arhitect în activitatea lui de zi cu zi și să nu știe muzeografie.

Specializarea în muzeografie și o strînsă colaborare între toți factorii chemați să-și dea concursul la realizarea unei expoziții — muzeograf, restaurator, arhitect, grafician — acestea sînt problemele a căror soluționare corespunzătoare reprezintă cheia succeselor viitoare ale muzeografiei noastre.

Vă mulțumesc pentru participare și, în numele tuturor, mulțumesc Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România pentru bunele condiții pe care ni le-a asigurat în desfășurarea discuției noastre.

VALORIFICAREA SUPRAFEȚELOR MARI PE PEREȚII MUZEELOR

Dr. I. Banyai

Suprafețele mari, goale, pe pereții exteriori sau interiori ai muzeelor, au un aspect rece, neplăcut, de asemenea și calcanele din imediata apropiere. Astfel de suprafețe supărătoare sînt ameliorate la construcțiile moderne prin aplicarea elementelor decorative. În unele muzee din străinătate s-a încercat înlocuirea acestor decorațiuni cu picturi ale căror subiecte sînt legate de tematica muzeului. S-au obținut efecte impresionante prin reprezentarea pe astfel de suprafețe a plantelor gigantice, din perioada carboniferă de exemplu, *în mărime naturală*, alături de altele mici, drept comparație, ale căror fracțiuni fosilizate sînt poate expuse în muzeu, dar nu sugerează deloc aspectul lor adevărat, straniu și impunător. *Lepidodendron, Calamites, Sigillaria* etc. erau plante care aveau înălțimea pînă la 20—25 m. Dar și reptilele uriașe din cretacic și jurasic ca *Brachiosaurus, Brontosaurus, Diplodocus* etc., precum și proboscidienii sînt subiecte care se pretează pentru astfel de decorațiuni, reclamînd suprafețe de 100—200 m².

În interiorul muzeelor se găsesc mari suprafețe care cer decorațiuni, pe coridoarele înalte, scări etc. Pe ele se pot arăta aspecte legate de exponatele din încăperile vecine. În muzeul Haeckel din Jena figurează chiar și pe plafoane imagini ale unor meduze și caracatițe uriașe.

Înfățișarea monumentelor naturii sau a monumentelor istorice ale regiunii oferă de asemenea teme instructive și totodată atractive. Pentru realizarea acestor decorațiuni momentul potrivit se ivește cu ocazia reparațiilor, zugrăvelilor, dar mai ales la construirea clădirilor noi.

https://biblioteca-digitala.ro

UNELE PROBLEME ALE ACTIVITĂȚII MUZEALE ȘI DE VALORIFICARE A MONUMENTELOR DE CULTURĂ DIN REGIUNEA BUCUREȘTI

Prof. VIOREL COSMA
Șeful Comisiei de artă a Comitetului regional București al P.C.R.

Bogată în fapte, documente și monumente, istoria patriei noastre reprezintă un puternic mijloc de educare a maselor. De aceea, partidul și statul nostru acordă cea mai mare grijă studierii științifice a evenimentelor social-politice din trecut, conservării și punerii în valoare a bogatului tezaur național de care dispune, încît acesta să contribuie la cultivarea respectului față de tradițiile glorioase de luptă ale partidului nostru, ale clasei muncitoare, ale poporului, a devotamentului neprecupețit față de partid, față de cauza construirii socialismului.

Ca instituții de cultură, muzeelor le revin în această direcție sarcini deosebite în activitatea desfășurată pentru valorificarea numeroaselor vestigii de cultură materială, monumente istorice și de artă făurite de-a lungul secolelor de geniul, sensibilitatea și capacitatea creatoare a poporului nostru. Aceste coordonate de bază au constituit și constituie un prețios îndreptar pentru munca instituțiilor muzeale.

Într-o consfătuire de lucru organizată la Comitetul regional de partid București cu lucrătorii muzeelor din regiune, la care au participat reprezentanți ai Consiliului muzeelor din C.S.C.A., ai Institutului de arheologie al Academiei Republicii Socialiste România și Direcției monumentelor istorice, au fost abordate cîteva din cele mai importante probleme ale muncii de cercetare științifică, a activității cu masele și de valorificarea monumentelor de cultură, desfășurate de muzeele regiunii București, reieșite în urma unui studiu făcut de un colectiv al Secției de învățămînt, știință și cultură a Comitetului regional de partid.

Materialul prezentat și discuțiile purtate au relevat faptul că cele 5 muzee istorice de la Călărași, Giurgiu, Roșiori, Oltenița, Alexandria au reușit, într-o perioadă relativ scurtă, să obțină o serie de rezultate valoroase, apreciate de specialiști, elucidînd în mod ingenios unele probleme legate de trecutul istoric al acestei regiuni, în contextul evoluției istorice a poporului român.

https://biblioteca-digitala.ro

Investigațiile făcute de instituțiile muzeale ale regiunii au dus la descoperirea uneltelor de muncă aparținînd „culturii de prund", culese de Muzeul din Alexandria pe Valea Vedei, datate la cca. 500 000 ani, un nivel bogat cu urme de prelucrare a metalelor din silex, la Malul Roșu (cca. 20 000 ani vechime), fructificat de Muzeul din Giurgiu, așezări și puncte cu straturi de cultură neolitică, numeroase necropole ori morminte izolate, precum și a altor vestigii de o deosebită valoare științifică-istorică.

Printre cele mai însemnate se situează așezările de tip Boian de la Călărași, Ciulnița și Slobozia, așezarea de tip Hamangia de pe Grădiștea-Coslogeni (raionul Călărași) ca și numeroasele așezări și puncte ale culturii Gumelnița din raioanele Oltenița și Călărași. O serie de descoperiri făcute în raionul Călărași (Grădiștea-Coslogeni, Ceacu, Ulmu, Andolina etc.), documentează o viață intensă în epoca bronzului mijlociu. Este vorba de o cultură puțin cunoscută, care își găsește analogii în Dobrogea și în sudul Dunării.

Pe terasele joase sau înalte ale Dunării, Argeșului, Dîmboviței, Văii Cînlăului, Ialomiței, pe lîngă așezări din prima epocă a fierului, au fost descoperite în ultimii ani așezări dacice cu continuitate în mileniul I e.n. la Chirnogi, Greaca, Prundu Mănăstirea (raionul Oltenița). Continuitatea de viață și cultură materială a populației autohtone se manifestă și în alte părți ale regiunii cum ar fi la Dulceanca și Sfințești (raionul Roșiori), satul Popești, comuna Gălbinași (raionul Oltenița). Cu privire la ultimele secole ale mileniului I e.n., importante sînt și descoperirile de dată recentă de la Izvorul (raionul Giurgiu) sau Dorobanțu (raionul Călărași).

Au fost descoperite și numeroase vestigii ale populației migratorii: sarmați, goți, huni, documentate printr-un mare număr de necropole, așezări sau complexe izolate cum ar fi cele de la Ulmu, Vlad Țepeș (raionul Călărași), Căscioarele, Spanțov, Sultana (raionul Oltenița), Oinac (raionul Giurgiu).

Cercetările arheologice și istorice efectuate în regiunea București de către muzee, în colaborare cu Institutul de Arheologie din București, au dus, de asemenea, la identificarea unor așezări feudale, așa cum este cetatea bizantină de la Păcuiul lui Soare, construită în secolele X—XI și care, în secolul al XII-lea, pierzîndu-și caracterul strict militar, continuă să fie o așezare civilă pînă la începutul secolului al XV-lea. Un sat feudal fortificat a fost identificat la Coconi (raionul Oltenița) iar în cercetările de la Tîrgul feudal de lîngă Piua-Petrii (raionul Fetești) au putut fi salvate un depozit de vase de aramă și două tezaure monetare de argint feudale, care se adaugă numeroaselor tezaure monetare descoperite sau salvate, intrate în patrimoniul muzeelor din regiune.

În concluzie, a reieșit că cercetările arheologice ale muzeelor regiunii București au dat la iveală importante mărturii, datorită cărora se poate reconstitui cultura materială a populației autohtone de pe acest teritoriu, într-o perioadă în care pînă nu de mult mărturiile arheologice erau aproape inexistente. Mai presus de toate, așezările cercetate la Dulceanca, descoperirile de la Popești-Gălbinași și altele, pot fi considerate ca tipuri reprezentative de așezări rurale din secolele III—VI e.n., aducînd dovezi prețioase în atestarea continuității populației autohtone la sud de Carpați, în perioada de trecere la feudalism și formare a poporului român.

Materialele rezultate din cercetările de suprafață și din săpături sistematice au contribuit în acest fel la alcătuirea unor colecții valoroase prezentate în expozițiile de bază ale muzeelor din regiune, unele din acestea fiind trimise și la expoziții organizate peste hotare sau valorificate în publicații de specialitate din diferite țări.

Ca instrumente de culturalizare și educare a maselor, muzeele, în colaborare cu secțiile de învățămînt raionale și orășenești, au programat periodic școlile generale și liceele pentru vizite cu caracter didactic. În unele școli au fost organizate expoziții temporare iar în cadrul șantierelor din apropierea localităților, școlile au fost invitate pentru ținerea de lecții la locul de cercetare. Personalul de specialitate a elaborat conferințe pe teme legate de istoria patriei, pe care le-au susținut la centrul de raion, în comune și sate. De asemenea, lucrătorii muzeelor au participat la simpozioane pe teme diferite, au folosit stațiile de radioficare locale, prezentînd periodic activitatea muzeelor, piese de valoare deosebită din expoziții, aportul colectivului voluntar al muzeului ș.a.

Pe linia valorificării monumentelor istorice și monumentelor naturii din regiune, au fost luate unele măsuri pentru încheierea lucrărilor la Palatul Tîrnoveanu Știrbei de la Stoenești, a casei lui Udriște Năsturel de la Herești, și a cercetărilor de incintă la Palatul de la Potlogi, iar comitetele executive raionale și comitetele pentru cultură și artă au primit sarcini pentru depistarea de noi monumente de cultură și întreținere a celor existente. De asemenea, în cursul lunii mai a fost deschis Muzeul memorial „Alexandru Sahia", de la Mănăstirea, primul muzeu memorial din regiunea București.

Cu toate aceste frumoase realizări, la care se adaugă desigur și altele care nu au fost pomenite, activitatea muzeelor din regiunea noastră ridică încă numeroase probleme rezultate din principalele lipsuri subliniate cu prilejul analizei amintite. În mod deosebit a reieșit slaba preocupare a unor comitete executive ale sfaturilor populare raionale, pentru asigurarea bazei materiale corespunzătoare. Muzeele din Oltenița și Alexandria sînt adăpostite în localuri improprii, iar expozițiile de bază sînt organizate la un scăzut nivel științific, deși, mai ales la Oltenița, există piese de o deosebită valoare.

Încă se fac simțite o serie de lipsuri în ceea ce privește politica de cadre în aceste instituții. Nu în suficientă măsură sînt atrase și promovate în activitatea de cercetare cadrele de specialitate, cu atît mai mult cu cît marea majoritate a lucrătorilor sînt arheologi, și mai puțin specialiști în probleme de istorie medie și contemporană. Muzeele din regiune nu reflectă, din acest punct de vedere, evoluția istorică a regiunii sau raioanelor respective pînă în zilele noastre, oprindu-se în general la feudalism. În schimb, se cheltuiesc fonduri și energie nu întotdeauna răsplătite corespunzător, pentru cercetarea monografică și alcătuirea unor puncte arheologice pentru care atît în expozițiile de bază cît și în depozite există suficiente materiale. Această practică greșită determină angajarea personalului muzeelor, și așa destul de restrîns, în prea multe puncte de cercetare.

Serioase lipsuri se constată încă în activitatea culturală de masă a muzeelor. Din cauza slabei munci de propagandă, de popularizare a muzeelor din regiune, acestea sînt vizitate de un număr restrîns de oameni (abia 60 159 vizitatori în anul 1966 — cel mai mic număr pe țară). Nici activitatea de valorificare a monumentelor de cultură, din cuprinsul regiunii, nu a stat suficient în atenția organelor de specialitate și a sfaturilor populare.

Analizînd cu mult simț de răspundere toate aceste aspecte, consfătuirea a dezbătut principalele sarcini și coordonate ale muncii de viitor în acest important sector al activității culturale, care să ducă la ridicarea prestigiului instituțiilor muzeistice din

https://biblioteca-digitala.ro

regiunea Bucureşti, la afirmarea lor corespunzător nivelului atins astăzi de muzeografia românească. În acest sens au şi fost stabilite o serie de sarcini.

În momentul de faţă, muzeele din regiunea Bucureşti vor trebui să-şi concentreze eforturile spre îmbogăţirea expoziţiilor de bază, completarea lor, prin umplerea golurilor privind unele epoci istorice slab ilustrate sau deloc prezente în expoziţii (cultura populaţiilor din epoca bronzului, prima epocă a fierului, din secolele V – VII e.n. la muzeul din Oltenita; neoliticul timpuriu, epoca bronzului, cultura populaţiilor din secolele VI – VII e.n. la muzeul din Giurgiu etc.). În această direcţie şi Muzeul regional din Călăraşi este chemat să devină un muzeu *al regiunii Bucureşti* prin concentrarea celor mai semnificative aspecte ale culturii materiale de pe întreg cuprinsul regiunii.

Completarea golurilor din expoziţiile de bază poate fi realizată printr-un sprijin mai susţinut al Consiliului muzeelor şi Institutului de arheologie al Academiei Republicii Socialiste România, prin care pot fi găsite posibilităţi de procurare sub formă de împrumut sau prin donare a unor obiecte şi materiale arheologice şi documentare, care lipsesc în muzeele regiunii noastre dar care se găsesc din abundenţă în depozitele unor muzee din capitală sau, poate, chiar în depozitele institutului.

Aceasta nu scuteşte însă pe lucrătorii muzeelor din regiunea Bucureşti, ca, pe baza reanalizării temeinice a planului de cercetare ştiinţifică existent, să-şi fixeze unele obiective imediate care converg spre completarea circuitelor tematice. În acelaşi timp, să-şi intensifice activitatea de cercetare în arhive şi biblioteci pentru îmbogăţirea muzeelor cu noi materiale şi documente preţioase privind trecutul acestor locuri.

În actuala etapă, instituţiilor muzeale le revin sarcini deosebite pentru îmbunătăţirea activităţii cultural-educative. Ele trebuie să devină mijloace eficiente de educaţie patriotică a copiilor, tineretului, tuturor oamenilor muncii. În acest scop, personalul de specialitate din muzee trebuie antrenat să susţină mai multe simpozioane, expuneri, conferinţe pe teme istorice, legate de descoperirile făcute de muzeu. Comitetele pentru cultură şi artă, în colaborare cu organizaţiile sindicale de U.T.C. şi pionieri, cu secţiile de învăţămînt, cu sprijinul URCAP, să ia măsuri pentru intensificarea acţiunii de vizitare a unităţilor muzeale prin grupuri organizate de pionieri, elevi, tineret, muncitori, ţărani cooperatori. În mai mare măsură decît pînă acum, muzeele vor trebui popularizate prin panouri, afişe, pliante, vitrine, care să ducă la cunoaşterea muzeelor de către localnici şi, în special, de turiştii care vizitează tot mai multe oraşe ale regiunii noastre aflate în plină dezvoltare.

Consfătuirea a apreciat că în actuala etapă sporeşte rolul sfaturilor populare, al comitetelor pentru cultură şi artă în toate problemele legate de îmbunătăţirea activităţii muzeelor, de valorificare corespunzătoare a monumentelor de cultură. Comitetele executive ale sfaturilor populare vor trebui să sprijine mai mult instituţiile muzeale, în special în probleme legate de asigurarea bazei materiale, în concordanţă cu etapa actuală de muncă şi în condiţiile dezvoltării neîncetate a centrelor raionale. În mod deosebit, sfaturile populare de la Oltenita şi Alexandria, unde muzeele sînt adăpostite în localuri improprii, vor trebui să ia măsuri pentru afectarea de localuri corespunzătoare celor două muzee. În acelaşi timp, va fi necesară întocmirea unor tematici noi, care să prezinte ştiinţific istoria din aceste centre. La îmbunătăţirea tematicii şi asigurarea unui circuit complet va trebui să lucreze şi Muzeul regional din Călăraşi, căruia să i se precizeze şi rolul său ca for metodologic al celorlalte instituţii muzeistice.

De asemenea, problema dirijării şi folosirii raţionale a fondurilor pentru săpături să preocupe mai mult sfaturile populare, îndeosebi la Oltenita, Alexandria şi Roşiori, întrucît în condiţiile actuale cheltuirea lor pentru obiectivele propuse iniţial apare inutilă. Ele vor trebui îndreptate către lucrări de cercetare care să umple, aşa cum arătam, golurile din expoziţiile lor de bază. Pe bună dreptate a fost criticată tendinţa exagerată spre săpături arheologice, manifestată pînă şi la Muzeul din Roşiori, muzeu cu profil special, care oglindeşte răscoalele din 1907, şi care, implicit, nu îşi poate permite să cheltuiască fonduri decît pentru acţiuni conforme cu tematica şi profilul său.

În aceeaşi măsură, va fi necesară alocarea de fonduri în bugetele anului viitor, pentru ca acţiunea de reorganizare a expoziţiilor de bază cu circuit complet a muzeelor din regiunea noastră să se încheie pînă la finele anului 1968.

În faţa sfaturilor populare, a comitetelor pentru cultură şi artă, a tuturor lucrătorilor din muzee, stau în etapa actuală sarcini deosebite în ceea ce priveşte conservarea şi valorificarea monumentelor de cultură de pe cuprinsul regiunii Bucureşti. Ca acţiune imediată se înscrie depistarea, încă în această toamnă, a monumentelor de cultură care să fie incluse în lista monumentelor existente. Această acţiune va trebui realizată cu concursul cadrelor didactice de specialitate, sub directa îndrumare şi cu sprijinul comitetelor executive ale sfaturilor populare.

În perioada care urmează, este necesar să se examineze cu multă atenţie posibilitatea amenajării muzeistice a monumentelor de cultură de la Potlogi, Hereşti şi Stoienesti, în aşa fel încît să se înceapă lucrările de întocmire a tematicilor şi amenajare a expoziţiilor. Va trebui studiată şi posibilitatea ridicării, în localităţile unde acest lucru este justificat istoriceşte, a unor monumente închinate memoriei eroilor căzuţi în războiul antihitlerist, care să eternizeze acest moment important din lupta poporului nostru şi în general, să se intensifice preocuparea pentru îngrijirea şi buna întreţinere a monumentelor din regiune. Organizarea în acest sens a unor acţiuni comune cu organizaţiile U.T.C. şi pionieri nu va face decît să stimuleze interesul pentru aceste monumente.

Pe linia popularizării rezultatelor deosebite obţinute în domeniul social-cultural în regiunea noastră, se înscrie şi întocmirea monografiei regiunii Bucureşti, lucrare care este chemată să umple un mare gol, realizîndu-se în acelaşi timp un deziderat mai vechi.

Îndeplinirea tuturor acestor sarcini cere, fără îndoială, un efort susţinut din partea lucrătorilor din muzee şi a organelor chemate să sprijine şi să îndrume această activitate. Ea presupune, printre altele şi generalizarea unei forme foarte eficiente de sprijinire a personalului din muzee care s-a dovedit a fi cercul de „prieteni ai muzeului". Aceste colective obşteşti, formate din profesori de specialitate, pasionaţi de munca de cercetare (şi există foarte mulţi în regiune) pot fi antrenate într-o serie de acţiuni: fişare de materiale, marcare de obiecte, ghidaj, restaurare şi conservare, propagandă etc., în acest fel personalul salariat avînd posibilitatea să se ocupe mai mult de îndeplinirea sarcinilor de bază care stau în faţa instituţiilor respective.

Cu sprijinul permanent al Comitetelor raionale şi orăşeneşti de partid, al sfaturilor populare şi organelor de specialitate respective, aceste principale coordonate ale muncii vor fi urmărite în permanenţă, în aşa fel încît şi în acest domeniu realizările să corespundă uriaşului avînt constructiv care este prezent astăzi pe întinsele meleaguri ale regiunii Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

Miniatură din Evagheliarul de la Humor, reprezentînd pe Ștefan cel Mare cu o carte manuscrisă în mînă

MUZEUL TIPARULUI ȘI AL CĂRȚII VECHI ROMÂNEȘTI DIN TÎRGOVIȘTE

N. I. SIMACHE

https://biblioteca-digitala.ro

Capitală a Țării Românești cu începere din 1396, pînă aproape de mijlocul secolului al XVIII-lea, simbol al luptei poporului nostru pentru independență, orașul Tîrgoviște a cunoscut în această lungă perioadă clipe de măreție și a fost martor la numeroase evenimente.

În incinta cetății s-au născut și au viețuit numeroase personalități care au crestat pe răbojul vremii fapte de seamă în domeniul vieții economice, militare, culturale și politice.

La umbra crenelurilor zidurilor s-au consumat fapte înscrise cu litere mari în cronica țării și a culturii române. Dintre acestea un loc deosebit îl ocupă tipărirea primei cărți în Țara Românească.

Un tipograf învățat, sîrb, Macarie, de fel din Cetinje — Muntenegru — care deprinsese meșteșugul tiparului la Veneția (unde se tipăreau cărți încă din 1469), de teama turcilor, dar și la chemarea domnitorului Radu cel Mare (1495—1508), trecu Dunărea și se aciui la curtea acestuia, unde fu bine primit.

Teascul pe care-l adusese cu el fu instalat în chiliile Mănăstirii Dealul, a cărei construire începuse cu puțin timp înaintea anului 1499 și a fost sfințită în 1501, capodoperă a vechii arhitecturi românești, cel mai frumos monument de artă realizat pînă la acea dată.

În liniștea vestitului locaș al mănăstirii din Dealul Viitor, ce se întinde în nordul Tîrgoviștei, la o depărtare numai de 3 km, Macarie găsi condițiile necesare laborioasei sale activități și tipări în limba slavonă, prima carte, care văzu lumina zilei în 1508; *Liturghierul*. În 1510 apare a doua carte: *Octoihul* — iar în 1512, pe vremea domniei lui Neagoe Basarab (1512—1521), apăru și *Evanghelierul*.

Primele tipărituri din țările române foloseau elementele grafice din manuscrisele secolului al XV-lea, ceea ce constituie o dovadă de netăgăduit a continuității culturale de-a lungul vremii. O asemănare izbitoare este și aceea dintre caracterele grafice de pe pecețile domnitorilor din secolele al XIV-lea și al XV-lea și cele de pe manuscrise și tipărituri.

Aplicate pe zeci și sute de documente, sigiliile sau pecețile din metal se imprimau direct pe ceară roșie în Moldova și indirect — timbru sec — în Țara Românească. Faptul că tiparul a fost introdus în Țara Românească la numai o jumătate secol de la descoperirea lui constituie o dovadă a receptivității și aspirațiilor către cultură ale poporului nostru.

Împrejurările tulburi care urmează după moartea lui Neagoe, determinate de intervenția turcilor care voiau să instaleze pe tronul Țării Românești pe un pașă turc, au avut ca urmare încetarea activității tipografice, dar numai pentru scurt timp, căci în 1545 Dumitrie Liubavici reia activitatea. În teascul condus de acesta, au fost tipărite alte două lucrări și anume, în 1545 *Molitvenicul*, iar în 1547 un *Apostol*. Pe ultima din aceste cărți a fost imprimată stema Țării Moldovei ceea ce demonstrează

Vedere închipuită a Tîrgoviștii în sec. al XVII. (După o gravură pe aramă — 80×143 mm — de un anonim, într-o publicație italiană a epocii)

Aspecte din tipografia lui Honterus din Brașov

Tîrgoviștea în timpul bătăliei din 1595 dintre Mihai Viteazu și turci. (După o gravură pe aramă 135×203 mm de J. Franco)

https://biblioteca-digitala.ro

că în tiparniţele munteneşti se imprimau, la comanda domnitorilor, cărţi şi pentru Moldova, unde prima tiparniţă îşi începe activitatea în timpul lui Vasile Lupu (1634—1653) şi cu sprijinul românului Petru Movilă, ajuns arhiepiscop al Kievului.

De reţinut că în Transilvania tiparul apare (mai întîi la Sibiu şi apoi la Braşov), cu aproape două decenii mai tîrziu decît în Ţara Românească, deşi Transilvania era mai înaintată ca dezvoltare economică-socială şi politică.

Rîvna saşilor luterani şi a ungurilor calvini de a-i atrage pe români la reformă a dat un nou şi viu impuls activităţii tipografice de la Braşov, unde sub conducerea lui Honterus se tipăresc între 1535—1549, 37 lucrări în limbile latină, greacă şi germană. În acelaşi oraş, sub conducerea diaconului Coresi „*ot Tîrgovişte*" se desfăşoară o intensă activitate tipografică care începe în 1557 şi se sfîrşeşte în 1581, avînd ca rezultat tipărirea celor mai importante cărţi de cult în limba slavă. Diaconul Coresi a jucat un rol deosebit în dezvoltarea culturii noastre tipărind primele 9 cărţi în limba română. Evenimentul este cu atît mai remarcabil cu cît cărţile traduse şi tipărite nu se mai referă numai la regulile şi ritualul după care se desfăşura slujba religioasă, ca spre exemplu *Liturghierul*, ci privesc şi conţinutul învăţăturii dogmatice.

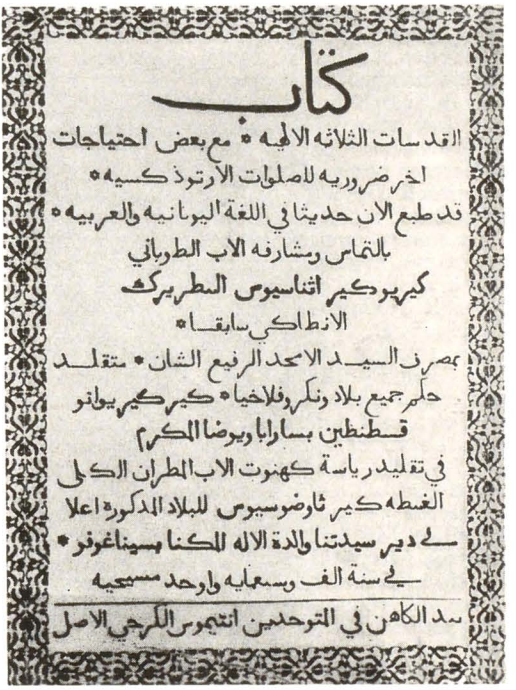
Secolul al XVII-lea, prin mulţimea cărţilor tipărite şi prin bogăţia lor ornamentală, poate fi socotit ca epocă de aur a cărţii vechi româneşti.

Cărturari şi demnitari au desfăşurat o susţinută muncă pentru dezvoltarea activităţii tipografice în ţara noastră. Printr-o sumară trecere în revistă, amintim pe Ştefan, mitropolit al Ţării Româneşti (1648—1668), Varlaam, mitropolit al Moldovei, Dosoftei, episcop de Roman şi mai tîrziu mitropolit al Moldovei, traducător şi iscusit poet, autorul *Psaltirei* — prima carte românească în versuri — şi mai ales îl menţionăm pe Antim Ivireanu — stareţ la mănăstirea Snagov, episcop de Rîmnic apoi mitropolit al Ţării Româneşti (1708—1716), vestit tipograf şi gravor, neîntrecut traducător şi orator. Activitatea acestor mari cărturari s-a desfăşurat pe timpul şi cu sprijinul domnitorilor Matei Basarab, Vasile Lupu, Şerban Cantacuzino şi Constantin Brîncoveanu.

În timpul lui Şerban Cantacuzino se schimbă aspectul literei. Locul vechilor caractere folosite de manuscrise îl ia acum o literă măruntă, subţire şi elegantă. Capitolele încep cu majuscule estetic decorate.

Biblia de la Bucureşti, care se tipăreşte în timpul domniei lui Şerban Cantacuzino (1678—1688), şi sub îngrijirea marelui logofăt Constantin Brîncoveanu, viitorul domn, este nu numai o îndrăzneaţă operă culturală datorată celor mai de seamă învăţaţi ai vremii dar, în acelaşi timp, şi unul dintre cele mai desăvîrşite monumente literare şi grafice. Au fost folosite traducerile din greceşte ale spătarului Nicolae

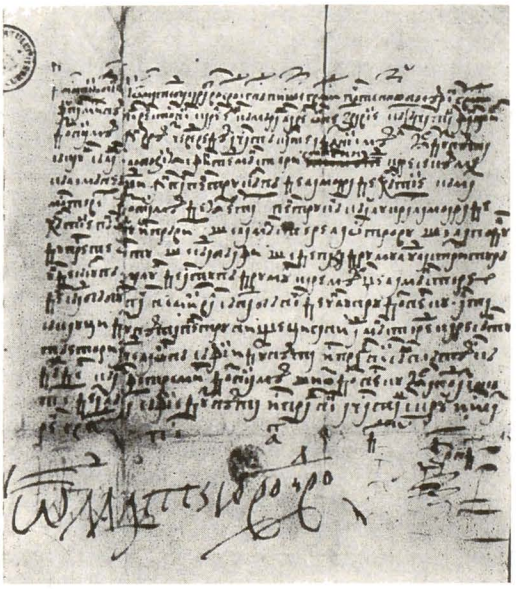
Pagina de titlu a Liturghierului bilingv, greco-arab, tiparit la Snagov în 1701, cu cheltuiala lui C. Brîncoveanu sub îngrijirea lui Antim Ivireanu



Început de capitol din Liturghierul slavon din 1508

https://biblioteca-digitala.ro

Document prin care Matei Basarab scuteşte pe locuitorii Sloboziei Călimăneşti să dea cîrpe pentru moara de hîrtie



Gravură din Apostolul de la Buzău, 1704

Milescu. Stolnicul Constantin Cantacuzino, fratele domnitorului, fost student la Padova, fraţii Şerban şi Radu Greceanu, învăţatul Gherman de Nisa şi-au dat toată osteneala să redea cu exactitate dar şi în cea mai clară, simplă şi armonioasă limbă românească întregul cuprins al Vechiului şi Noului Testament.

Înţeleasă de toţi, *Biblia* a cunoscut o largă răspîndire, jucînd un rol deosebit în desăvîrşirea formării limbii literare române şi a unităţii culturale.

Dispunînd de bogate resurse materiale, Constantin Brîncoveanu, cu sprijinul talentatului gravor şi tipograf Antim Ivireanu, pe care-l adusese de la Constantinopol şi al învăţatului său unchi, Constantin Cantacuzino stolnicul, ridică activitatea tipografică pe cea mai înaltă treaptă.

Pe vremea domniei sale activează cinci tipografii, în frunte cu cele de la Rîmnic şi Bucureşti. Din 1691 începe să funcţioneze în chiliile episcopiei din Buzău o tipografie foarte activă. În teascurile acestora se tipăresc cărţi în limba greacă, arabă, gruzină şi turcă.

În timpul lui Vaktang al IV-lea, guvernatorul Georgiei, se organizează la Tiflis, de către meşterul român trimis de Constantin Brîncoveanu, Mihail Ştefan, prima tipografie în acea ţară. Ucenicii acestuia deschid tipografii în alte ţări ale Orientului Apropiat.

Cartea este un mijloc de luptă contra turcilor, de apărare a libertăţii şi de supravieţuire a popoarelor din Orientul Apropiat, iar ţările române devin un centru cultural şi pentru popoarele vecine.

Tipografii foarte active funcţionează în secolul XVIII la Bucureşti, în chiliile Mitropoliei şi la Mănăstirea Antim, la Rîmnic, Buzău şi Snagov, în Ţara Românească, iar în Moldova la Iaşi, în chiliile Mănăstirii Trei Ierarhi, şi la Mănăstirea Neamţului, în Transilvania la Sibiu, Braşov şi Cluj.

Enăchiţă Văcărescu tipăreşte la Rîmnic şi Viena celebra sa *Gramatică*.

În 1789, adică chiar în anul cînd izbucneşte în Franţa revoluţia burgheză, se tipăreşte în limba română o *Aritmetică* iar la Blaj apare *Icoana pămîntului*, un manual de geografie. Sînt primele cărţi laice cu un remarcabil conţinut ştiinţific.

În curînd apar şi primele ziare: *Crestomaticul* şi *Biblioteca românească* în 1820; *Fama Lipschii* (pentru Dacia) în 1827, cu o existenţă efemeră, în timp ce Ion Eliade Rădulescu şi Gh. Asachi tipărind în 1829 *Curierul Românesc* în Ţara Românească şi *Albina Românească* în Moldova, pun bazele ziaristicii româneşti.

https://biblioteca-digitala.ro

Sîntem în anul 1830 cînd se poate spune că se încheie epoca cărții vechi românești.

Cartea veche românească a jucat un rol important, făcînd parte integrantă din vechea noastră cultură, contribuind la formarea limbii literare a poporului român, la nașterea și dezvoltarea conștiinței naționale, precum și la unificarea culturală și politică a poporului nostru.

Muzeul tiparului și al cărții vechi oglindește istoria și dezvoltarea tiparului în țările române, subliniind continuitatea și unitatea culturală a tuturor românilor.

În cele cinci mari încăperi ale unuia din cele mai prețioase monumente de arhitectură din Tîrgoviște, casa Crețulescu, construită în vremea lui Constantin Brîncoveanu și dăruită de acesta fiicei sale Safta, căsătorită cu Iordache Crețulescu, refăcută ulterior cu destulă grijă și păstrînd intacte pivnițele și, probabil, zidurile cu împărțirea lor inițială, înconjurată de un parc secular mărginit la răsărit de lunca Ialomiței, se înfățișează evoluția tiparului pe teritoriul patriei din 1508 pînă în 1830.

Sînt folosite fotocopii, documente, grafice, hărți și mai ales obiecte muzeale.

Astfel, în sala destinată începuturilor scrisului în țara noastră, sînt expuse valoroase manuscrise din secolul al XV-lea, dintre care un voluminos evangheliar cu bogate anluminuri și picturi cu aur, cu totul remarcabile fiind portretele celor 4 evangheliști și începuturile de evanghelie; un document de la Mihai Viteazul de dimensiuni neobișnuite, frumos decorat, cu sigiliul țării aplicat pe hîrtie — (timbru sec) și cu frumoasa și energica iscălitură a domnului pe spate, ceea ce-i dă o valoare de unicat.

O colecție de călimări de brîu din bronz și argint, dintre care un exemplar excepțional, toate bogat și artistic decorate, și o colecție de inele sigilare ne arată cum și cu ce se scria în vremea mai veche. Mulaje de pe tăblițele de pămînt descoperite la Tărtărie, raion Orăștie, regiunea Hunedoara, pe care sînt gravate semne ce dovedesc folosirea unei scrieri ideo-pictografice încă din mileniul al IV-lea î.e.n., ne demonstrează că pe teritoriul patriei s-au găsit primele urme de scris din Europa.

În vitrinele din sala a doua, destinată evoluției tiparului în secolul al XVI-lea, sînt expuse 4 incunabule, dintre care unul face parte dintre primele; literele de la începutul capitolelor sînt scrise cu aur și frumos ornate.

În sala a III-a — tiparul în secolul al XVII-lea și în sala a IV-a — tiparul în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, în vitrinele centrale, ca o completare a materialelor grafice de pe panouri, sînt expuse cele mai de seamă tipărituri din vremea respectivă și anume: *Pravila* de la Govora, prima carte tipărită în limba română în Țara Românească, una dintre primele legiuiri tipărite din lume, *Cartea Românească de învățătură*, tipărită în 1642; *Cazania* lui Varlaam, prima carte tipărită în limba română în Moldova, în 1643; *Noul Testament* tipărit la Bălgrad — Alba Iulia — în 1648, în predoslovia căreia mitropolitul Simion Ștefan formula pentru prima dată, în embrion, legea circulației cuvintelor, pe care le asemăna cu banii, valoare avînd acelea care sînt înțelese, care circulă pe întreg teritoriul patriei; *Îndreptarea Legii* sau *Pravila cea mare*, tipărită în 1652, un monument al vechii arte grafice, *Psaltirea* în versuri și *Viețile sfinților* la care învățatul poet Dosoftei a lucrat 20 de ani, *Evanghelia* de la București din 1682, celebra *Biblie* de la București din 1688, tipăriturile din timpul lui Brîncoveanu, operă a lui Antim Ivireanu, lucrări ieșite din teascurile Rîmnicului, Buzăului, Blajului între care și primele cu un conținut laic, confirmă continuitatea și evoluția acestui meșteșug, arte și manifestări culturale în secolul al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

În sala cea mare, vitrinele păstrează trei xilogravuri de la începutul secolului al XIX-lea, din 1806, 1827, și 1840, datorate unor gravori în lemn de mare talent ca Pop, Mureșan și Mosor, de dimensiuni neobișnuite (0,34 × 0,40 m) care dovedesc că nu erau folosite la cărți, ci ca tipărituri volante. Matrița din lemn ce se află alături de acestea lămurește pe vizitatori asupra tehnicii folosite. Ornamente din bronz măiestrit gravate, păstrate în alte vitrine din aceeași sală, dintre care unul lucrat de însuși Antim Ivireanu, ilustrează mijloacele prin care se împodobeau vechile tipărituri.

Cine vrea să știe cum arătau vechile tiparnițe poate privi cele 2 piese monumentale, expuse în mijlocul sălii de onoare, prima din 1640, cea adusă de la Kiev, și cea de-a doua, o copie a celei de la Cluj din 1778.

Expunerea materialelor de cea mai aleasă calitate urmează un fir logic și simplu, făcînd din expoziție un superior mijloc de transmitere a cunoștințelor și deci de culturalizare a maselor.

Întreprinderea Decorativa din București a arătat prin colectivul său de arhitecți și lucrători pasiune și pricepere, punînd la dispoziția marelui public realizări la cel mai înalt nivel artistic și tehnic.

https://biblioteca-digitala.ro

HERBARELE DE LA MUZEUL DE ISTORIE NATURALĂ DIN IAȘI

LUCIA BURLACU

Muzeul de istorie naturală din Iași, înființat de doctorul Iacob Czihak și doctorul M. Zotta la 4 februarie 1834, poate fi socotit inițiatorul primelor manifestări botanice din Moldova. Debutul a fost concretizat prin herbarul I. Czihak care constituie de fapt și începutul herbarului Muzeului de istorie naturală.

Acest vechi lăcaș de cultură a continuat tradițiile botanice îmbogățindu-și colecțiile, mai ales după 1944, cînd s-a înființat primul post de botanist la această instituție. De menționat sînt și donațiile făcute în acest scop de prof. M. Răvăruț de la Institutul agronomic din Iași și prof. C. Papp de la catedra de botanică a Facultății de biologie-Iași.

Astăzi colecțiile botanice cu profil științific ale muzeului nostru însumează 6 665 foi de herbar, totalizînd 13 686 plante determinate, reprezentînd 1 783 specii. Materialul herbaristic este grupat pe colecții și înregistrat cu toate datele științifice. În afară de herbarul Czihak cu 2 240 foi de herbar (1 116 specii) se mai află herbarul M. Răvăruț cu 872 foi (616 specii), herbarul C. Papp cu 338 foi (165 specii), herbarul Godvinski cu 394 foi (226 specii), herbarul general al muzeului cu 1 811 foi (828 specii) și, în sfîrșit, Exicata cu 1 000 foi (1 000 specii). La acestea se mai adaugă materialul floristic în curs de determinare, de aproximativ 3 000 de plante.

Conținutul acestor colecții este foarte variat. Ele cuprind plante din majoritatea grupelor sistematice (licheni, mușchi, ferigi, Gimnosperme și Angiosperme). Cu puține excepții materialul herbaristic face parte din flora erbacee și lemnoasă spontană a țării noastre, ce este colectată din diferite medii, formații și zone de vegetație.

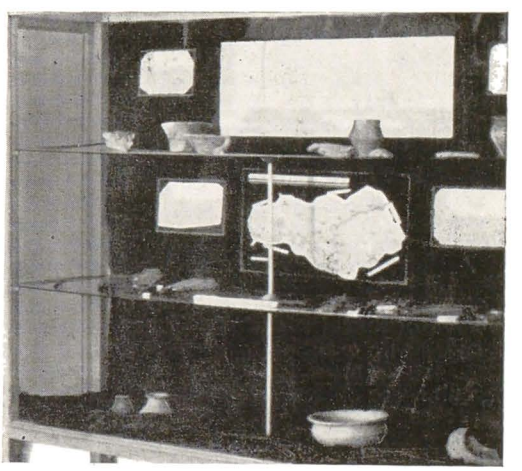
Remarcăm prezența în aceste herbare a unor specii rare în flora noastră cum ar fi: *Caragana frutax, Drosera anglica, Galium Bailloni, Hieracium pojoritensis, Papaver corona sancti-Stephani, Poeonia peregrina* var. *romanica* precum și a unor endemisme ca *Dianthus callizonus, D. spiculifolius, Achillea Schurii, Erysimum Wittmani, Gentiana phlogipholia, Saxifraga demissa, Silene Zawadskii, Veronica Baumgartinii* și altele.

Trebuie menționată de asemenea colecția de briofite care cuprinde un bogat material colectat numai din Moldova (reg. Iași și Bacău). Subliniem că, din cele 165 unități și subunități taxonomice aflate în acest herbar, multe sînt noi pentru știință. Citățm doar cîteva: *Heterophyllum holdadanianum f. prolixa, Heterophyllum nemorosum* var. *borzeanum, Lesckera nervosa* var. *bulbifera, Leucodon Sciuroides* f. *erecta, Mnium cuspidatum* f. *viridis* etc.

Continuînd vechile tradiții ale acestei instituții, personalul de specialitate care astăzi are bune condiții de lucru se străduiește să-i păstreze și să-i sporească zestrea științifică.

MUZEUL DE ISTORIE DIN AIUD

VALERIU LAZĂR



Vitrină cu ceramică și obiecte de fier (La Téne)

Ceramică de tip Coțofeni

▶

https://biblioteca-digitala.ro

O clădire istorică, sobră, în stil gotic, din secolul al XVI-lea, așezată în plin centrul orașului Aiud, atrage atenția numeroșilor excursioniști și cercetători, români și străini. În ea își desfășoară activitatea o însemnată unitate culturală educativă și științifică a raionului: Muzeul de istorie.

Înainte de război, clădirea adăpostea într-o sală o modestă colecție, constituită din obiecte de artă, arme, „piese" din domeniile mineralogiei, zoologiei și arheologiei, toate provenite din colecția didactică a fostului colegiu „Bethlen". Trecută în patrimoniul statului în 1948, colecția a fost sistematizată și din materialele ei s-au constituit, în 1951, cele două muzee aiudene: unul, de științele naturii și altul de istorie, care apoi și-a îmbogățit substanțial patrimoniul prin noi achiziții (donații, cercetări, săpături proprii etc.). Alături de colecția arheologică, care avea o veche tradiție, muzeul și-a creat și dezvoltat noi colecții de numismatică, istorie, etnografie.

Simultan cu munca de mărire a patrimoniului științific, colectivul muzeului a desfășurat o activitate multilaterală, privind clasarea științifică a materialelor, organizarea expoziției permanente și a numeroase expoziții tematice temporare în diferite centre din raion (Ocna Mureș, Unirea ș.a.), popularizarea muzeului prin diverse forme etc. În acest fel, patrimoniul muzeului cuprinde astăzi peste 30 000 de piese științifice, unele dintre ele unice. Din acest patrimoniu s-a format expoziția, menită să prezinte dezvoltarea societății omenești din regiunea Aiudului din cele mai vechi timpuri pînă în timpul revoluției burghezo-democratice de la 1848—1849 inclusiv. Organizată în șase săli mari, restul spațiului clădirii fiind rezervat depozitelor științifice, magaziilor, birourilor etc., expoziția de bază oglindește nu numai istoria raionului, ci și istoria dezvoltării muzeului. De aceea, considerăm că e necesar să prezentăm sumar structura și organizarea ei.

La parter este expusă tema „Orînduirea comunei primitive". Această parte a expoziției cuprinde un foarte bogat material muzeistic, colecționat atît în veacurile trecute, cît și după formarea muzeului (1951). Vitrina care prezintă epoca paleolitică conține material litic și faunistic. Se remarcă, îndeosebi, urmele fosilizate ale unui mamut (un femur și un molar), ca și unelte din epocă. În cîteva vitrine sînt expuse urmele vieții materiale din epoca neolitică. În ele poate fi văzută, într-o gamă largă, ceramică din culturile Turdaș și Petrești, o mare varietate de topoare de piatră șlefuite și perforate, săpăligi din corn de cerb, fusaiole sau alte produse ale epocii. O vitrină mare conține descoperiri din perioada de trecere de la epoca neolitică la epoca bronzului. Sînt expuse numeroase vase din cultura Coțofeni, descoperite în zona Aiudului (Lopadea veche, Rîmeț, Izvoarele, Cetea), topoare de cupru (Decea Mureșului etc). Un spațiu larg este rezervat epocii bronzului, prezentă în expoziția muzeului prin numeroase tipuri de vase din cultura Sighișoara-Wietenberg, topoare de bronz, valve de tipar ș.a. O vitrină alăturată prezintă vase din cultura Nouă-Teiuș, variate tipuri de topoare și seceri de bronz de la sfîrșitul epocii. Începutul epocii fierului cuprinde o parte din marele depozit de unelte din bronz de la Spălnaca, depozit care a suscitat și suscită interesul arheologilor români și străini. Poate fi văzută în vitrină varietatea tipologică a săbiilor, cuțitelor, pumnalelor, secerilor, parte din obiectele de harnașament și de podoabă etc. provenite din acest mare depozit-turnătorie, precum și o bogată gamă de vase din prima perioadă a epocii fierului. Aici este expusă și oglinda scitică de la Păuca. Vitrinele alăturate conțin urme ale culturii materiale din a doua perioadă a epocii fierului (cuțite de plug dacice, vîrfuri de lănci, zăbale, scăriță, ceramică lucrată la roată, ca și rîșnițe dacice, obiecte de podoabă din bronz, monede etc.).

Tot la parter expoziția cuprinde materiale din orînduirea sclavagistă (epoca romană). În vitrine o mare varietate de vase romane (cești, urne etc.), opaițe, chei, mărgele, monede etc., iar pe podiumuri materiale utilizate în construcție (diferite forme de mozaic, tuburi de canalizare etc.) și monumente funerare și votive. Două exponate sînt reliefate, datorită valorii lor artistice: un medalion funerar și un relief votiv din marmură fină, închinat lui Aesculap și Hygieii.

Perioada prefeudală este prezentă în o parte a primei săli de la etaj. Din materialele expuse sînt scoase în evidență valoroasele vestigii arheologice de la Noșlac-Aiud (vase, săbii, zăbale, lănci, brățări etc.), descoperite în urma cercetărilor sistematice din ultimii ani. Pentru înțelegerea perioadei, ca și în celelalte sectoare din expoziție, materialul expus este însoțit de o ilustrație vie (planșe, hărți, texte). Restul sălii, cît și sala a doua de la etaj cuprinde, prin exponate tridimensionale și complementare, orînduirea feudală, subliniind rolul maselor în crearea valorilor materiale, ca și lupta lor pentru eliberare. Foarte multe exponate sînt de caracter local, evidențiind rolul zonei Aiudului în contextul istoriei patriei.

Ultima sală de etaj, prin spațiul cel mai mare de care dispune, prezintă sfîrșitul orînduirii feudale și revoluția de la 1848—1849. Se evidențiază cu pregnanță, în cadrul istoriei patriei, numeroase aspecte locale ale răscoalei lui Horea, Cloșca și Crișan, ale mișcărilor premergătoare revoluției de la 1848—1849, și desfășurării acesteia, rolul lui Avram Iancu și al celorlalți conducători în timpul revoluției.

Colecția numismatică conține aproape 6 500 monede emise în diferite epoci și state.

https://biblioteca-digitala.ro

Placă decorativă din faianță englezească executată de J. Wedgwood

COLECȚIA DE ARTĂ DECORATIVĂ DE LA SINAIA

Vas de farmacie din faianță (Faenza)

Figurină din porțelan (Meissen)

LUCIA DRACOPOL-ISPIR

https://biblioteca-digitala.ro

În fostele acareturi ale palatului de la Sinaia s-a inaugurat în anul 1966 prima colecție de artă decorativă din circuitul muzeal al țării, unitate anexă a Muzeului Peleș. Ideea înființării unui asemenea muzeu apărea mai de mult ca o necesitate în condițiile progresului și avîntului pe care îl cunosc artele decorative în anii socialismului, colecția constituind pentru masele largi un mijloc eficace de informare și de orientare a gustului pe căile vaste ale artelor de mare circulație. Colecția, alcătuită din piese aparținînd Muzeului Peleș și completată cu împrumuturi de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, prezintă obiecte de feronerie, ceramică modernă, gresie, faianță smălțuită și porțelan, apoi sticlă și, în sfîrșit, metal, în speță argintărie. În continuare, vizitatorul își poate completa substanțial informația prelungindu-și vizionarea în unitatea principală, Muzeul Peleș, el însuși un muzeu de artă decorativă, unde, pe lîngă exponatele secției, în replici numeroase, așezate individual sau în diferite ansambluri ornamentale, poate lua contact și cu alte forme de podoabă, de la bogata arhitectură interioară pînă la mobilier, tapiserie, covoare, unele vechi, autentice, de epocă, altele realizări ale veacurilor din urmă — XIX — XX — reprezentate fie prin formele lor de creație specifică, fie prin reluări, practicate pe atunci în mod curent.

Obiectele de ceramică au fost expuse grupate pe tehnici, apoi pe țări și, atunci cînd a fost posibil, pe centre de producție sau chiar manufacturi, stiluri și genuri, desigur, prezentate cronologic.

Totuși, dacă aspectul estetic este pe de-antregul obținut prin condiții optime — vitrine spațioase și bine luminate, fantezie și bun gust în distribuirea pieselor —, ținîndu-se seamă de principiile muzeografiei moderne, intenția informativă didactică, păcătuiește. Pe de o parte, grupînd materialele întîi pe tehnici și apoi pe țări, ceea ce separă gresia și faianța de porțelan, așezîndu-le în săli diferite, se creează o disocontinuitate în urmărirea diferitelor forme ale aceleiași arte, ceea ce generează confuzii și nedumeriri, accentuînd, în același timp, golurile unei colecții în curs de completare. Pe de altă parte, lipsa unui cadru documentar corespunzător, care să așeze exponatele în epocă și să lege cu noi antene conținutul expunerii de fondul aperceptiv al spectatorului îngreuiază asimilarea materialului și sărăcește informația, nesusținută nici de etichete, prea vagi și de cele mai multe ori, transcriind caracteristici evidente și fără înserarea acestor texte sumare.

Procedînd cronologic, expunerea începe cu faianța și, cum era de așteptat, cu cea din Spania unde arabii au adus ceramica smălțuită din Orientul Mijlociu, încă din veacul al VIII-lea. Cele cîteva urne, cupe, platouri sau obiecte decorative, cu motive geometrice sau florale, stilizate sau realiste, pe fond alb sau ușor colorat, realizate în secolul trecut în centrele Valencia, Talavera și Alcora, definesc doar, în parte, stilul ceramicei spaniole și anume al faianței glazurate cu smalțuri opace, stanifere.

Ceramica veche italiană este bine reprezentată. Întîlnim astfel cîteva obiecte mai vechi, cu caracter festiv și mai puțin utilitar, în expunere prin exemplificări din numeroase manufacturi răspîndite pe întreg teritoriul țării (Deruta, Castel, Durante, Pesaro, Montelipo, Torelli, Ginori-Florența și Faenza), și foarte multe din cele tîrzii, aparținînd secolului al XVIII-lea cu scene galante, peisaje și flori.

În completarea ceramicei italiene colecția expune în sala rezervată porțelanurilor produse ale manufacturii Capodimonte de lîngă Neapole, creată de Carol al III-lea, în 1736, în forme originale din prima sa perioadă. În majoritatea lor sînt piese caracteristice, decorate pe întreaga suprafață cu scene mitologice în relief.

Expunerea trece mai ușor pe lîngă faianța franceză din care lipsesc exemplare din secolele XVI și XVII, cînd se întemeiază primele manufacturi sub influența Italiei, pentru a prezenta, în compensare, cîteva mărturii autentice din veacul al XVIII-lea. Totuși, chiar această formă rezumativă ne edifică elocvent asupra evoluției și caracterului faianței franceze care, deși este multă vreme numai decorativă și de circulație restrînsă, suferind influența Italiei și mai apoi, în veacul al XVII-lea, și a porțelanului chinezesc, solicitată de împrejurări începe să se dezvolte, capătă un aspect utilitar și se adaptează, treptat, bunului gust francez, tradiției locale, cum o dovedesc mărturiile cîtorva manufacturi proeminente — Moustiers, Marsilia, Rouen — prezentate în expunere. Faianța de Marsilia, care adoptă pe lîngă decoruri cu elemente din fauna maritimă a regiunii — pești, cochilii — teme cu personaje și mai ales motive florale, altele de la Moustiers, acestea redînd subiecte inspirate de Italia, scene mitologice și biblice sau după gravuri, de preferință după cele ale lui Callot, inconjurate pe margini cu dantele și arabescuri, dar mai ales cu ghirlande din flori de cartof preluate din arta populară. În sfîrșit, trebuie să relevăm faianța de Rouen, pe fond verzui, decorată sobru cu motivul său caracteristic secolului al XVIII-lea, cornul abundenței, așezat la mijloc, din care se răspîndesc pe restul obiectului, într-o dezordine artistică, subiecte cu flori, păsări și insecte.

De o calitate excepțională și de o execuție artistică, faianța franceză folosește o fabulație și o policromie restrînsă, fără adaosuri spectaculoase, spre deosebire de porțelan care, creat în veacul triumfului absolutist, inundă în aur, scene galante, în mijlocul unor decorațiuni bogate. Printre piesele de porțelan reținem atenția cele de Sèvres din secolul al XIX-lea, unele din epoca lui Louis Philippe, în care predomină albastrul caracteristic manufacturii sau amfora în stilul celui de-al doilea imperiu ca și cîteva din farfuriile serviciilor realizate la Limoges. În sfîrșit nu trebuie uitată *Culegătoarea de spice*, un biscuit datat 1792, ilustrînd gloria

https://biblioteca-digitala.ro

unui gen de ceramică creat la Sèvres, de unde provin şi cele cîteva piese legate de istoria ţării noastre şi a relaţiilor cu Franţa, cum este serviciul executat în 1846 şi cumpărat de Domnitorul A. I. Cuza mai tîrziu, purtînd stema Principatelor Române.

Renunţînd, inexplicabil, la principiul cronologiei expunerea se opreşte apoi la faianţa engleză, redusă la cîteva obiecte decorative sau de uz, executate de J. Wedgwood în atelierul Etruria din Hanley sau la Coppenland din Stoke-upon-Trent şi basoreliefurile sale cu teme în stil neoclasic aplicate în biscuit pe plăci de faianţă colorată, creaţii de mare popularitate, şi la obiectele lui Doulton de la Lamberth, lîngă Londra, mărturii care nu pot contura decît foarte sumar densa istorie a ceramicei engleze.

Expunerea se întoarce la manifestările Ungariei din manufactura Zsolnay de la Pécs, caracterizînd-o în formele sale specifice veacului al XIX-lea, inspirate din motive orientale, unele florale ca pe amfora albastră, altele zoomorfe ca pe bolul cu cerbi.

Realizările micilor ateliere olandeze de faianţă, care au deţinut secole întregi prestigiul unei producţii valoroase, în concurenţă cu Franţa şi Italia, sînt sintetizate în expunere printr-o serie de obiecte provenite de la Delf. Desigur, exponatele nu epuizează toate epocile şi în special perioada decoraţiei cu flori realist sugerate de şcoala de la Strasbourg sau a influenţei engleze, care întoarce Olandei contribuţia sa exercitată altădată asupra producţiei sale incipiente, dar reuşeşte să contureze o idee clară despre calitatea acestei faianţe, despre genul său grafic în decoraţie, în sfîrşit, persistenţa influenţei chineze în crearea stilului său specific şi în determinarea unei cromatici reduse la frecvenţa albastrului său caracteristic ca tonalitate predominantă.

Ceramica de origine europeană, gresia, descoperită încă din secolul al XV-lea în ţinuturile Rhinului şi cultivată cu pasiune de toate statele germane pentru care devine o ceramică naţională, este prezentă prin produse ale regiunilor de origine, unde această ceramică inferioară, cu smalţ salin, are aplicaţiuni mai ales la obiectele de uz, căni, ploşte şi halbe. Cultul gresiei, care durează pînă în plin veacul al XVIII-lea, pentru a fi reluat în secolul următor, a împiedicat dezvoltarea faianţei stanifere în statele germane. Dacă faianţa nu va cunoaşte o ascensiune reprezentativă în statele germane, porţelanul va constitui, ca şi gresia, o realizare a acestor regiuni şi este rezultatul îndelungatelor cercetări de la curtea saxonă, unde alchimistul Fr. Bottger va descoperi caolinul în pămînturile de la Meissen la 1709.

Colecţia porţelanurilor germane, cea mai consistentă din întreaga expunere, ilustrează demonstrativ toate stadiile produselor Meissen şi a celorlalte centre ale ţării care au urmat cu fidelitate stilul, concepţia şi nivelul realizărilor din Saxonia, obiecte provenite de la Volkstedt sau Ilmenau, Nympfemberg sau Dresda, lesne de sesizat în caracterele lor esenţiale prin condiţiile de prezentare, separat, în vitrine proprii.

Stilul pictural din primii ani ai manufacturii de la Meissen, la început obsedată de magia porţelanului chinezesc şi a temelor sale, mai apoi aplecîndu-se spre motive contemporane, — înscrise în medalioane şi încadrate într-o bogată decoraţie baroc, dominată de linii şi curbe, risipă de aur şi culoare, subiecte de gen, idilice sau galante, în gustul idealizant al secolului, inspirate din toată claviatura claselor sociale, scene alegorice şi mitologice, peisaje şi flori, în sfîrşit, descoperim aici toată acea producţie valoroasă care se impune Europei întregi şi ridică centrul de creaţie din Saxonia la mari culmi de artă în tot veacul al XVIII-lea.

Bine alcătuit, selecţionat cu pricepere şi competenţă este şi standul porţelanurilor din Austria, pe care expunerea ni-l prezintă în exemplare originale şi nu în reluări. Înfiinţarea manufacturii de la Viena, Alt Vien, este de fapt sugerată de Meissen şi de succesele descoperirii porţelanului european, al cărui secret îl dobîndeşte în 1718. Cu toată existenţa sa limitată, care sfîrşeşte în 1864, Alt Vien devine repede un centru puternic şi, mai ales din 1744, dată cînd se transformă în manufactură imperială, înscrie în istoria sa şi a porţelanului momente de creaţie originală.

Cît despre porţelanul din Boemia, unde caolinul descoperit în veacul al XVIII-lea determină o mare producţie, fondul colecţiei se reduce la un număr restrîns de exemplare provenite de la cîteva dintre numeroasele centre ale regiunii: Ficher, Pirkenhammer şi Schlaggenwald.

În încheiere porţelanul rus, rezumat la cîteva piese, printre care un portret al Ecaterinei a II-a, o împletire de biscuit şi porţelan, produs de manufactura imperială de la Petersburg, şi alte cîteva obiecte decorative sau de uz demonstrează orientarea ceramicei, în speţă a porţelanului, în aceste regiuni.

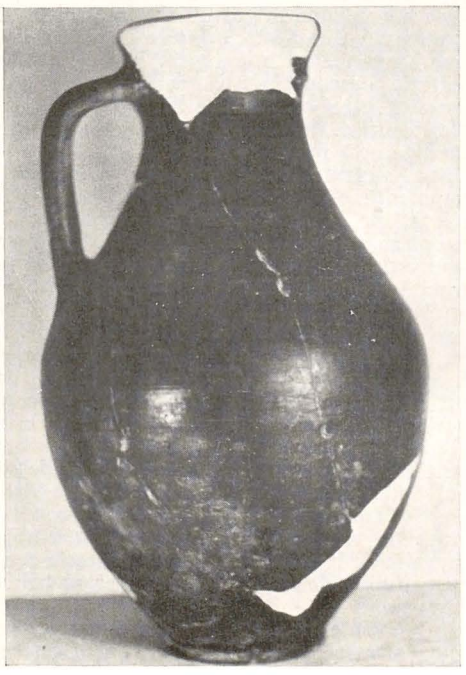
Cu cele cîteva piese din porţelan de Copenhaga, manufactură întemeiată în secolul al XIX-lea, desigur de o factură modernă şi de o decoraţie sobră, monocromă, aplicată la motive simple, realiste, florale şi zoomorfe, expunerea îşi încheie desfăşurarea, fără a ambiţiona, cel puţin deocamdată, să epuizeze capitolul, oferind însă privitorului şi aşa o lecţie preţioasă de istorie a ceramicei europene.

https://biblioteca-digitala.ro

COLECȚIA ARHEOLOGICĂ A LICEULUI Nr. 1 DIN ORADEA

Prof. TITUS ROȘU

Fig. 1. Urnă funerară din epoca hunică



Modernizarea învățămîntului impune o apropiere tot mai mare a elevului de înțelegerea profundă a lecțiilor, de aceea e nevoie de material intuitiv abundent și reprezentativ. Noi am încercat la istorie atît în orele de curs, cît, mai ales, în cadrul cercului de istorie, să dezvoltăm la mulți din elevii noștri dorința de cunoaștere, de cercetare. Și, trebuie să recunoaștem, în multe domenii ale muncii de cercetare, am învățat împreună. Numai pe teren, de față cu materialul arheologic ce abundă pe teritoriul orașului nostru, am putut răspunde atîtor întrebări care ni se puneau la lecții, în clasă.

Din dorința de a avea materialul didactic necesar, apoi din dorința de a salva cît mai multe vestigii, am reușit, an de an, să adunăm un material valoros din trecutul orașului nostru.

În cunoașterea, datarea și determinarea materialului, noi am avut sprijinul multor specialiști — de la București, Cluj, ca și de la Muzeul regional Oradea. În cadrul colecției noastre arheologice, neoliticul este atestat prin ceramică de diferite mărimi și forme, dar și prin unelte: topoare de piatră și săpăligi din corn de cerb ori de vite mari, numeroase răzuitoare din obsidian — ca și un vîrf de săgeată. Ceramica cunoaște forme foarte variate în ornamentație predominînd butonii și torțile caracteristice culturii Tisa. Un fragment de mormînt cu două cești între membrele superioare ale trupului a fost recuperat de sub vatra unui bordei.

Ca și urmele neolitice, și cele din epoca de bronz sînt numeroase. Topoarele din bronz (de proveniență necunoscută), frumos ornamentate, arată o preocupare deosebită în acest domeniu (fig. 2). Un topor din bronz a fost găsit în ultimii ani, cu prilejul amenajării malului stîng al Crișului.

Pe teritoriul numit Salca, pe lîngă numeroase vetre s-au dezgropat și urne funerare mai mari sau mai mici, ca și farfurii adînci cu buza răsfrîntă. Concludentă ca element de continuitate este ornamentația în semicercuri în jurul unui „buton" ca și a semicercului punctat așa cum și azi se mai văd pe lăzile de zestre ale țăranilor noștri sau pe stîlpii porților ori ai ușilor bisericilor din lemn.

Atît la Salca cît și pe teritoriul cimitirului Rulikovski, cu ocazia săpăturilor edilitare sau ale mormintelor, ies la iveală, de la o adîncime de circa 1,60 m, numeroase materiale din epoca de bronz, dar și din epoca fierului. De pildă impresionantul chiup hallstattian folosit ca urnă funerară ori farfuria adîncă cu ornamentația caracteristică pe diametrul maxim al vasului, ca și cestile și fragmentele găsite. Tot aici s-a găsit partea superioară a unui vas mai mare celtic, cu gîtul strîmt.

Deosebit de abundente sînt urmele dacice din sec. I—II e.n. și cele următoare.

Dintr-o „groapă funerară" s-a scos o cantitate mare de fragmente de vase de diferite forme și numeroase unelte. În urma acestei descoperiri, săpăturile întreprinse de Muzeul regional au scos la iveală un bordei dacic cu vatra în mijloc. În imediata apropiere a bordeiului, pe un teren de cîțiva metri pătrați, s-a găsit un strat de cenușă gros de mai bine de un metru. În orice caz, pe acest teritoriu, ca și pe dealurile din jur, se găsesc urme dacice la tot pasul, concretizate mai ales prin ceramica cu ornamentație în brîu simplu ori dublu. Important e faptul că în aceeași groapă funerară, pe lîngă ceramică lucrată cu mîna, s-a găsit și ceramică romană roșie. În str. Gh. Doja s-a găsit întîmplător, împreună cu ceramica dacică și o monedă de-a lui Hadrian, altă monedă de-a lui Marcus Aurelius, în str. Republicii lîngă gară, acestea din ultimul timp, pe lîngă foarte numeroasele monede grecești încă de la

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2. Topoare din bronz (Cultura Criș)

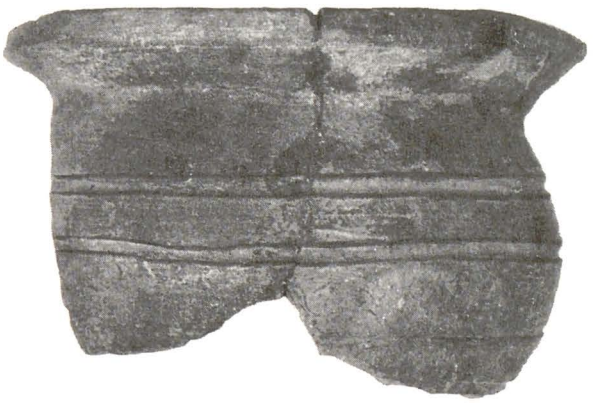


Fig. 3. Fragment de ceramică pecenegă

Filip II, ori romane republicane și imperiale încă la sfîrșitul sec. XIX, aflate acum în colecțiile Muzeului regional.

Deosebit de valoroase sînt urmele secolului III-IV: vase dacice, dar de factură romană. Din această perioadă înteresante sînt fragmentele de vase mai mici cu buza plată, ornamentate în valuri cu pieptenele între linii paralele; apoi un fragment de farfurie.

Pe teritoriul orașului Oradea (tot la Salca) s-au găsit șase vase din „epoca hunică" ca și un mormînt de înhumare tot din această perioadă. Vasele au fost folosite ca urne funerare. Al șaselea vas s-a descoperit ulterior la o distanță de circa 26—30 m de locul primelor vase, în groapa unei pietre de hotar, a aeroportului de planoare (fig. 1). Dar noua urnă nu mai este de culoare neagră, ci gri. Forma ca și compoziția pastei arată însă aceeași tehnică de lucru. În mormîntul de înhumare, pe partea dreaptă a scheletului s-au găsit un pumnal și trei săgeți „hunice" în trei muchii. Tot în același loc s-a găsit o spadă mare din aceeași perioadă. Apoi fragmente de pieptene din os din secolul V—VI e.n. și mărgele.

Mormîntul de înhumare cu cele trei săgeți aparține poate unui ostaș străin înmormîntat după alt rit. Totuși, dat fiind că „ostașul" a fost înmormîntat în „incinta" necropolei „hunice" credem că acesta n-a fost străin de cei incinerați.

În primăvara acestui an, dintr-un loc răscolit, între mai multe fragmente, noi am putut recupera o parte dintr-un vas nu prea mare, din ceramică de culoare gri închis, făcut la roată, cu o tehnică superioară, ornamentat în forma celor din tumulii de la Someșeni. Ar fi deci din sec. VIII. Din secolul următor, alt fragment din ceramică gri, bine lucrat, la roată, cu ornamentație în valuri, și striuri paralele, făcută la fel cu pieptenele. De acum, este vorba de epoca ducelui Menumorut. Dar nici acest ducat nu s-a născut deodată, ci, materialele arheologice ca și unele izvoare istorice lasă să se vadă forme mai vechi de organizație politică și militară. E vorba de acei „blachi i sclavi" de care vorbește Annonimus. Material mai numeros a reușit să colecționeze din această perioadă Ardos Frigyes [1], apoi Muzeul regional Crișana [2].

Tot de la Salca, dar și de pe urma săpăturilor edilitare din centrul orașului, s-au salvat materiale din ceramică și unelte de fier, din secolul XIV și următoarele. Apoi podoabe și cuie, din mormintele feudale.

Interesant un tezaur feudal de la finele secolului XVII. A fost salvat și ulciorul în care au fost puse monedele.

La săparea fundamentului pentru blocurile din cvartalul „23 August", la adîncimea de 2 m, au ieșit vase din epoca stăpînirii turcilor, deci secolul XVII, ca și din secolul XVIII, de pe vremea lui Iosif al II-lea.

* * *

Pe lîngă acest material privind istoria orașului Oradea, școala noastră mai are și o interesantă colecție de material de la Biharia, adică din așezarea din epoca bronzului, apoi secolul IX, dar și din interiorul valului de sud al cetății. Este vorba de fragmente din prima epocă a fierului, dar și din a II-a — La Téne-ul dacic.

Și atunci se pune pe drept cuvînt intrebarea: a fost Cetatea de pămînt de la Biharia ridicată în vremea ducelui Menumorut sau puțin înaintea lui, ori a fost ridicată de daci, a căror existență și viață o putem urmări cu atîta tărie nu numai la Oradea, dar și în atîtea locuri de pe întinsul regiunii noastre?

---

[1] Ardoș Frederic, *Date arheologice privitoare la Oradea și județul Bihor*. „Familia", 1936, nr. 4, p. 61 și următoarele.
[2] N. Chidioșan și Ivan Ordentlich, *Un cimitir de acum 1000 de ani* „Crișana", 12, XI, 1960.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL PLANTIN-MORETUS DIN ANVERS

ACAD. EUGEN A. PORA

P. Rubens – Portretul lui Chr. Plantin (1520–1589)

https://biblioteca-digitala.ro

Am avut ocazia să văd un muzeu cum nu cred să existe un altul. El reprezintă o fostă casă a unei familii de tipografi în care se poate urmări evoluția tehnicii de imprimare a cărților de la începutul secolului al XVI-lea în Țările de Jos.

În 1549 se mută la Anvers, venind din Franța, un legător de cărți, pe nume Cristofor Plantin, a cărui deviză de viață este Labore et Constantia (muncă și perseverență). În primul an al sosirii sale aici este grav rănit la umăr

dezvoltat unde se întîlnesc toate națiile, în care se găsește din abundență materia primă și mîna de lucru necesară tipografiei; este un centru al catolicismului legat de vestita universitate din Louvain (pe atunci avea deja peste 100 de ani de existență), unde se găsesc mulți savanți ale căror opere și scrieri le va putea imprima.

Imprimarea cărților avea pe atunci un trecut de cca. un secol de la apariția bibliei cu 36 de rînduri, a lui Gutenberg (1448).

Biblia regia sau **polyglota** (interior)

Interp. & Graec. lxx. SAMVEL. I. 8

SAMOTHA. 8

SAMVEL I Translat. D. Hieronymi Stud.

CHALDAICÆ PARAPHRASIS TRANSLATIO.

תרגום יונתן

într-o busculadă nocturnă și după o vindecare extrem de grea e silit să-și schimbe ocupația devenind tipograf, meserie pe care va îndrăgi-o și o va continua pînă la moarte. Mai tîrziu el va scrie papei Grigore al XIII-lea motivele care l-au determinat să aleagă Anvers-ul pentru noua sa viață: acesta este un oraș cu un comerț foarte

Plantin având o dexteritate manuală deosebită și un gust artistic pronunțat, bazîndu-se pe o situație materială destul de bună, deprinde ușor și repede tehnica tipografică și în 1555 scoate prima sa carte: La institutione di una fanciulla nata nobilmente, **un fel de cod al bunelor maniere pentru fetele de nobili. Nu peste mult**

https://biblioteca-digitala.ro

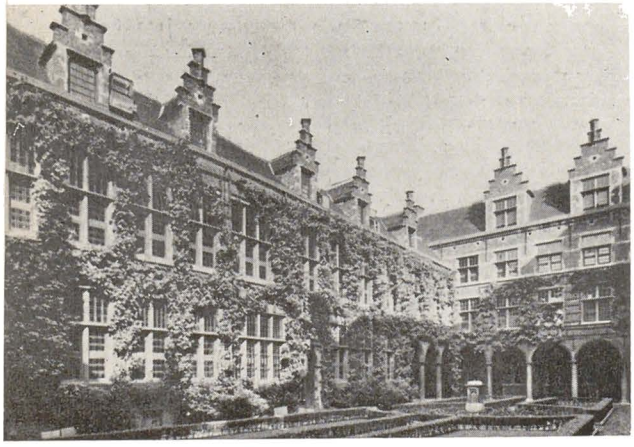
timp vede lumina tiparului Scurt îndrumător pentru rugăciune, cărțulie pentru care însă tipăritorul este urmărit de inchiziție și forțat să dispară un anumit timp din oraș. După cinci ani se lămuresc neînțelegerile în legătură cu această carte și Plantin revine la Anvers continuîndu-și meseria.

Pe vremea aceea Belgia împreună cu Olanda formau așa-numitele Țări de Jos (Neederland) și erau sub sceptrul regelui Filip al II-lea al Spaniei. Acesta comandă tipografului din Anvers o biblie în cinci limbi (latină, greacă, ebraică, siriană și armeniană), opera de bază a lui Plantin. El mai obține și un brevet regal pentru tipărirea exclusivă a cărților bisericești ale vremii, pe care însă le predă regelui Filip al II-lea la Madrid, care le desface de aici în tot imperiul său colonial — Spania, Portugalia, Franța, Italia etc. Din această afacere uriașă numai puțini bani îi revin lui Plantin. În 1576 izbucneşte o revoltă contra Spaniei care cauzează tipografului espanofil o serie de neajunsuri materiale. Dar curînd tipografia sa, amenajată definitiv în casa sa proprie în care se găsește și azi, se reface și el își continuă prodigioasa sa activitate pînă în 1589 cînd, întemeietorul familiei de tipografi din Anvers moare.

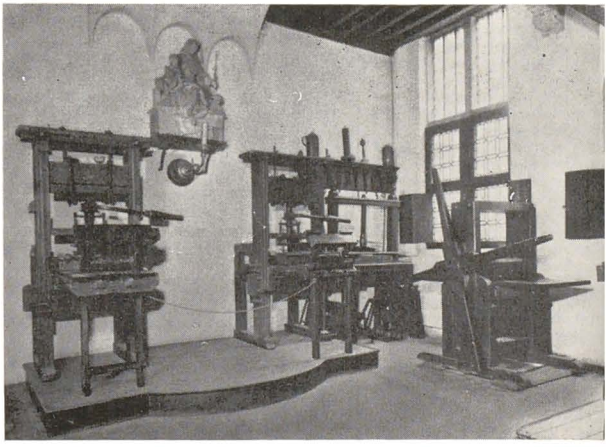
În viața sa de tipograf, care se apreciază la cca. 34 de ani, Plantin a tipărit peste 1 500 de cărți extrem de diferite, cu o medie de 50 de cărți pe an, ceea ce pentru vremea sa era o cifră fantastică, încă nicăieri ajunsă. Din fiecare carte scoate sute și mii de exemplare care, cu ajutorul corăbiilor negustorilor din Anvers și a flotei Spaniei, le difuzează în toată lumea, astfel că ajunge să fie considerat ca având cel mai mare centru de imprimare de cărți din lume. Aici apar ediții de buzunar ale operelor clasice ale literaturii universale, biblii în toate limbile în care catolicismul era religia de bază, foarte multe breviare, liturghiere, cărți de rugăciuni, dar apar totodată și Anatomia omului a lui Vesale, Botanica lui Dodonée, Atlasul geografic al lumii al lui Ortelius, Primul dicționar al limbii flamande, operele lingvistice ale lui Lipse (un mare prieten al casei), partituri muzicale etc.

Fiecare din aceste multiple opere are un specific tehnic pe care Plantin îl rezolvă magistral, creînd un drum și o opinie, după care o carte trebuie să fie nu numai plină de conținut, dar să se și prezinte într-o formă care să facă plăcere celui care o citește. Mai ales iconografia acestor cărți este deosebit de frumoasă.

Clișeele sînt sculptate în lemn, pe bază de desen, și lucrate cu deosebită migală. Ele nu puteau servi decît pentru a fi reproduse pe un anumit număr de copii, apoi trebuia să fie făcute altele. Aproape toate clișeele lui Plantin se păstrează în muzeu și examinarea lor îți arată cîtă perseverență și muncă trebuia la fiecare pentru a ieși ceva impecabil.



Curtea interioară a muzeului



Prese din secolul XVI

Dacă examinezi biblia în cinci limbi, biblia regia sau polyglota cum se mai numește, apărută în 8 volume, in folio, te minunează grija ce se constată la fiecare pagină pentru proporționarea textului celor cinci limbi, astfel ca aceeași pagină să cuprindă același text în toate limbile. Ultimul volum al bibliei regia este un dicționar al înțelesului cuvintelor celor cinci limbi, cu un studiu asupra corespondenței măsurilor diferite, a obiceiurilor și îmbrăcăminții vechilor evrei. În toate volumele sînt numeroase antete și figuri sau planșe colorate. Clișeele acestora sînt făcute tot în lemn, iar colorarea este realizată cu mîna și cu culori vegetale. Privind biblia regia a lui Plantin, apărută la 1567, și comparînd-o cu aceea a lui Gutenberg din 1448, care se găsește în singurul ei exemplar din Belgia tot aici, îți dai seama de uriașul salt tehnic care s-a făcut în cei 100 de ani în arta tipografică. Desenele clișeelor sînt făcute de cei mai mari pictori ai timpului și acest obicei al lui Plantin va fi urmat de toți succesorii săi, care vor avea printre alți colabora-

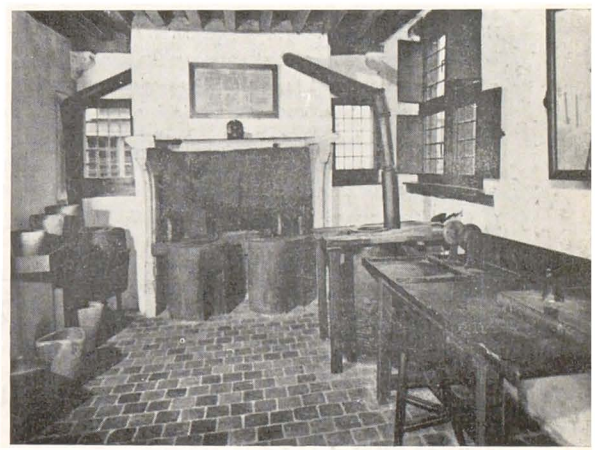
https://biblioteca-digitala.ro

tori pe uriaşul Rubens, cetăţean şi locuitor permanent al oraşului Anvers.

Plantin lasă moştenire tipografia sa ginerelui său Jean Moretus care intrase în tipografia socrului său la vîrsta de 14 ani şi crescuse alături de patron şi în casa sa, cunoscînd îndeaproape toată meseria atît de grea pe atunci a tipografiei. Moretus pune accent mai mult pe forma exterioară a cărţilor pe care le scoate, făcînd ca „Officina Planteniana", cum se numea pe acea vreme tipografia, să îşi cîştige un renume mondial din ce în ce mai mare. După 21 de ani, la 1610 tipografia trece în proprietatea fiului lui Moretus, Balthasar (numit I-ul), care o conduce timp de 31 de ani. Acesta nu a fost numai un tipograf, ci un om foarte învăţat al vremurilor sale. Era un prieten bun a lui Rubens, care a lucrat pentru casa Moretus nu numai portretele de familie, dar şi ale unor vizitatori de seamă care au trecut pe la tipografia ceşti pentru a fi desfăcute în coloniile spaniole. Grija pentru arta tipografică a dispărut o dată cu Balthasar I. Toţi succesorii ulteriori trăiesc numai din monopolul tipăririi de cărţi bisericeşti, folosind vechile şpalturi şi chiar clişeele. Tipografia plantiniană vegetează astfel printr-o serie de succesori, pînă în 1876, adică timp de peste 200 de ani, cînd ea este cumpărată de municipalitatea oraşului Anvers cu suma de 1 200 000 franci. La 19 august 1877 întregul complex de case începute de Plantin la 1556 şi completate de succesorii săi pentru dezvoltarea unei unităţi de tipografie completă, este deschis ca muzeu al unei familii de tipografi anversieni care ilustrează însăşi dezvoltarea tiparului în Ţările de Jos.

Muzeul Plantin-Moretus a servit ca bază de cercetări multor studii asupra culturii flamande şi spaniole. Este şi a fost tot timpul unul din cele mai frecventate

Tipografia Plantin (aspect general)



Topitoria de litere

plantiniană. Este curios să amintesc că printre portretele pictate de Rubens se află şi unul al lui Matei Corvin. Acesta este aşezat în sala în care sînt şi figuri contemporane. Dar Matei Corvin a murit la 1490 astfel că Rubens l-a pictat desigur după un alt tablou, probabil fiindcă avea o admiraţie pentru principele care a fost un protector al ştiinţei şi artei şi care a fondat Universitatea din Budapesta. Lui Rubens i se datoresc multe din figurile şi ilustraţiile cărţilor scoase de Balthasar Moretus şi clişeele acestora, făcute pe plăcă de cupru, şi care se găsesc expuse în vitrine bine îngrijite. În această vreme de început de secol XVII Officina Plantiniana atinge apogeul ei artistic şi multe din cărţile editate în această perioadă te uimesc prin grija imprimării şi proporţionalitatea echilibrată a textului cu ilustraţia.

În 1641 Balthasar Moretus moare şi fiind celibatar lasă moştenire tipografia unui fiu al fratelui său, pe nume tot Balthasar (al II-lea), care însă abia menţine tipografia la un nivel mediu, reeditînd unele opere bisericeşti. Tipografia intră în declin, iar în 1867 ultimul Balthasar Moretus, fără urmaşi, vinde clădirea muzeului Plantin-Moretus şi cele mai frumoase exemplare din colecţia de cărţi şi manuscrise oraşului Anvers. Muzeul Plantin-Moretus este unul din cele mai vechi muzee belgiene, fiindcă prezintă cu totul altceva decît muzeele obişnuite de artă. Aici se poate vedea împletirea istorică a vieţii unei familii de tipografi cu însăşi dezvoltarea culturii din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XIX-lea; se poate vedea că tiparul poate fi o artă în sensul cel mai înalt al acestei noţiuni; se poate constata îmbinarea conţinutului cărţii cu forma ei externă într-o unitate care te mulţumeşte şi te satisface; se simte atmosfera originală a vieţii unei familii îndestulate a burgheziei din secolul al XVI-lea.

În 1939 muzeul şi-a salvat preţiosul său material mutîndu-l mai întîi la Namur, apoi dispersîndu-l în diferite comune din Ardeni, astfel că ocupaţia nazistă nu l-a putut găsi şi nici distruge. Numai faţada clădirii muzeului din Anvers a avut de suferit pe urma bombardamentelor, dar s-a refăcut după război. La 28 iulie 1951 muzeul Plantin-Moretus a fost redeschis publicului.

Curtea clădirii muzeului Plantin-Moretus este una din cele mai frumoase interioare „renaissance" din

https://biblioteca-digitala.ro

Belgia. Casa din jur are 33 de încăperi care au servit atît ca locuinţă familiei Plantin şi Moretus, cît şi ca săli şi ateliere ale tipografiei. În camerele fostei locuinţe se găsesc 18 tablouri originale de Rubens reprezentînd pe membrii familiei de la Plantin şi soţia sa pînă la Balthasar II, cît şi alte personagii ilustre de principi, de mari învăţaţi, care au avut legături cu tipografia. Într-una din camere se află o colecţie de manuscrise celebre din care amintesc: trei cărţi ale cronicii lui Froissart din secolul al XV-lea legate în frontispici miniaturale de os şi metal, două volume ale biblie regelui Venceslav al Boemiei, cu splendide desene-miniaturi cehe etc. La ieşirea din camerele de locuit, în imediata apropiere a porţii de intrare, se găseşte „prăvălia" oficinei, păstrată aşa cum era ea încă în vremea lui Plantin, în care soţia acestuia făcea slujba de vînzător şi încasator de bani. Într-una din sălile muzeului este expus întreg procesul de tipărire din acea vreme, care începea cu manuscrisul autorului, cu executarea literelor necesare acelui manuscris, cu dălţile, potricalele şi matricele trebuitoare, cu desenele şi clişeele săpate în lemn, apoi în cupru. Corectorii primelor şpalturi stăteau într-o cameră specială unde lucrau la o masă mare şi nu rar trebuiau să refacă ei înşişi unele matrice greşit culese. Tipografia propriu-zisă mai păstrează şi azi două din presele originale ale lui Plantin şi cinci prese mai noi din secolul al XVII-lea, alături de mesele cu litere care au apărut pe măsură ce s-a dezvoltat arta tipografică. Aceste prese funcţionează încă şi din cînd în cînd se trag aici copii după un sonet al lui Plantin, în care acesta preamăreşte fericirea de a trăi mulţumit în familie şi în casa ta proprie. Vizitatorii pot obţine o astfel de copie cu gîndurile întemeietorului acestei tipografii. Este o sală de tipar pentru limbi străine, în care tipografia a scos diferite cărţi: în franceză, germană, italiană, spaniolă. Aici se găseşte şi celebrul exemplar al bibliei de 36 rînduri a lui Gutenberg. În topitoria de litere se află toate instalaţiile cuptoarelor car topeau metalul ce se vărsa apoi în matrice de cupru, săpate cu mîna pentru fiecare literă sau semn în parte. În cele două biblioteci rămase intacte se găsesc nu numai colecţiile complete ale cărţilor tipărite aici, dar şi peste 150 de incunabule şi mii de cărţi din toată Europa acelor vremuri, care sînt uneori raritäţi sau unicate bibliofile. Toate cărţile sînt legate în splendide coperţi de piele, lemn sau metal ornat.

Vizitarea muzeului Plantin-Moretus îţi arată ce preţuire a avut cartea la începutul existenţei ei, cîtă muncă solicita realizarea ei şi ce artişti au fost tipografii acelor vremuri, creatori de adevărate opere de artă. Muzeul este un adevărat templu al artei tipografice şi al familiei care în curs de peste trei secole a contribuit mereu la îmbogăţirea şi perfecţionarea mijloacelor de imprimare a cărţilor, păstrînd pentru zilele noastre toată istoria tiparului.

SECŢIA DE ETNOGRAFIE DIN MUZEUL NAŢIONAL DIN SASSARI (SARDINIA)

VINCENZO RECCHIA

Între regiunile Italiei, cea mai bogată din punct de vedere al etnografiei şi al folclorului este, fără îndoială, Sardinia.

Din cauza numeroaselor invazii cartagineze, romane, arabe, spaniole, genoveze, Sarzii au fost obligaţi de-a lungul veacurilor să trăiască retraşi în munţi. De aceea ei au păstrat pînă astăzi, aproape nestins, un bogat patrimoniu al obiceiurilor şi al ceremoniilor tradiţionale, străvechi tipuri de porturi, instrumente muzicale arhaice, o limbă specifică.

Cu toate acestea Sardinia nu are încă un muzeu care să oglindească marea bogăţie a artei populare şi originalitatea vieţii sociale reflectată în obiceiuri privitoare la agricultură, la păstorit, la vînătoare şi în mai mică măsură la pescuit.

În 1961, s-a organizat o expoziţie temporară asupra portului popular sard, din Nuoro, ca un prim pas în înfăptuirea unei vechi dorinţe de a se organiza un muzeu consacrat acestui domeniu al creaţiei artistice populare. Însă micile colecţii particulare şi ale primăriilor comunale existente în momentul de faţă, chiar dacă deţin obiecte valoroase, nu pot să redea în întregime complexitatea bogăţiei artei populare sarde.

Colecţia „Gavino Clemente" donată statului italian înainte de 1947, organizată în prezent ca secţie etnografică la Muzeul naţional „G. A. Sanna" din Sassari, ilustrează tocmai această stare de lucruri.

Îndrăgostit de străvechea tradiţie a ţării sale G. Clemente (1861—1947) a colecţionat, de-a lungul timpului, broderii şi obiecte de lemn sculptat, crestături, scoarţe, port şi ceramică, adică obiecte care formează azi baza colecţiei, îmbogăţită între timp şi prin donaţii.

Expoziţia permanentă ocupă cinci săli. Costume întregi sînt puţine, însă expoziţia cuprinde stampe şi ilustraţii care arată în întregime portul popular şi evoluţia lui de-a lungul ultimelor veacuri. Mai bogate sînt secţiile cu scoarţe, ţesături, broderii şi obiecte din lemn.

În hol, sînt expuse zece „coberibancu", adică scoarţe cu care se acoperă lăzile de nuntă şi care ne fac cunoştinţă cu varietatea tehnicilor folosite în Sardinia, pentru confecţionarea lor. Una dintre aceste tehnici, foarte răspîndită în trecut, este aceea denumită „pipidu" adică „cu bobiţe" în care partea ornamentală se detaşează de fond printr-un puternic efect de contrast. Cele mai vechi ţesături datează din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În figurile ornamentale se resimte o influenţă a ţesăturilor baroce de origină cultă. Motivele

▶

https://biblioteca-digitala.ro

figurative zoomorfe sau antropomorfe stilizate se îmbină cu motivele florale sau geometrice. Exemplarele mai noi lucrate în alte game cromatice, cu culori chimice iau locul celor vopsite în culori vegetale.

Pe pereți, se află cîteva litografii în culori reprezentînd piese de port sarde din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Expoziția din această primă sală este completată cu cîteva piese de ceramică.

În a doua sală sînt expuse alte țesături, însă cea mai mare parte a spațiului este rezervată pentru podoabe. Sînt expuse cîteva „bisacu" (desagi), două „coberibancu", dintre care una are la capăt o reprezentare stilizată de „ballo sardo" (horă sardă) cu imagini de bărbați și femei îmbrăcați în portul național, care se țin de mînă (cum se observă în covoarele maramureșene, în care este simbolizată hora).

În diferite centre ale insulei, ca de pildă Cagliari, Oristano, Alghero și Sassari, au existat bresle de argintari, care lucrau argintul în filigran. Astăzi această tradiție se mai păstrează în Alghero, unde acest vestit meșteșug a constituit baza pentru o înfloritoare industrie meșteșugărească. Pe lîngă numeroasele mătănii de argint cu globuri de coral sau sticlă, se văd ciudate obiecte de argint folosite de femei. Unele din aceste obiecte au ca motiv central animale cu forme fantastice (vultur cu două capete, păsări neobișnuite, cal) din care se desprind două brațe, primul, ascuțit, era folosit pentru curățirea dinților („spuligadentes") iar al doilea, terminat cu o mică linguriță era intrebuințat pentru curățirea urechilor.

O altă categorie de obiecte interesante sînt talismanele împotriva deochiului: cutii mici de argint-filigran care conțineau fragmente sfințite de veșminte bisericești, sau scoici montate în argint și prevăzute cu mici clopoței.

În sala a treia se pot vedea elemente de port: șorțuri, fote, veste, căciuli și basmale din diferite părți ale insulei. Singurul costum complet existent este cel de femeie din Osilo. Expunerea este îmbogățită cu o serie de stampe și acuarele din veacul trecut care dau o imagine mai completă asupra portului popular sard.

Tot aici sînt expuse împletiturile ce provin din Castelsardo, un mic sat așezat în nordul insulei, vestit în toată Italia pentru producția sa. Coșurile sînt lucrate din frunze de palmieri pitici și împodobite cu motive zoomorfe stilizate sau cu desene geometrice. Alături, sînt prezentate furci de tors și fuse care sînt lucrate de ciobani, ca daruri pentru viitoarea mireasă. Deosebit de interesant este instrumentul muzical tradițional din trei trestii, caracteristic ciobanului sard, numit „Lanneddas".

Din următoarele 2 săli, desprindem, ca foarte originale și valoroase, colecția de pahare din corn lucrate de păstori (în formă de con sau trunchi de con) cu o mare bogăție de motive ornamentale, mai ales figuri zoomorfe și antropomorfe. Foarte des, creatorul gravează pe pahar numele său, data și locul executării. Tot din os sînt executate tabachere lucrate în aceeași tehnică.

O piesă deosebită este ulciorul de ceramică smălțuită, cu patru torți, care provine din localitatea Oristano, bogat centru ceramic din mijlocul insulei. Pe capacul ulciorului este reprezentată în relief „Cina cea de taină".

În ultima parte a expoziției sînt expuse țesăturile în alb, lucrate în diferite tehnici, de la țesătura „cu bobițe" pînă la pînza de in „brodată", de la „filet" pînă la „dantele".

Cu toate piesele valoroase pe care le posedă, micul muzeu din Sassari nu poate cuprinde toată bogăția și varietatea elementelor etnografice din Sardinia. De aceea se așteaptă cu interes deschiderea Muzeului sard din Nuoro.

DEUTSCHES MUSEUM DIN MÜNCHEN

Dr. CORNEL IRIMIE

Prin dimensiunile sale — muzeul ocupă o insulă a rîului Isar cu o apreciabilă suprafață, în mijlocul orașului München, cu construcții ce închid trei mari curți interioare și adăpostesc un complex de expoziții permanente desfășurate pe șase nivele cu o lungime a circuitului de peste 30 000 m —, prin marea valoare a colecțiilor ținute la zi, în raport cu cele mai noi descoperiri și, în fine, prin activitatea de cercetare științifică și cea cultural-educativă „Deutsches Museum" de la München ocupă un loc de frunte între muzeele privind istoria tehnicii și științelor naturii din Europa. Dacă ar fi să-i definim profilul tematic, nu am putea spune că este un muzeu de istoria științelor naturii în sens clasic, nici un muzeu de prezentare a istoriei tehnicii în sine, ci mai degrabă un muzeu care, pornind de la cunoașterea datelor naturii, vrea să înfățișeze lupta omului cu natura și cuceririle sale dobîndite pas cu pas, prin invenții și creații tehnice, începînd de la cele mai elementare principii și unelte, pînă la cele mai îndrăznețe realizări contemporane.

Înființat în 1903 de către inginerul Oskar von Miller, muzeul de la München este de fapt un institut cuprinzător de cercetare și instruire în domeniul științelor naturii și al tehnicii. El își propune să facă cunoscute unor cercuri largi legile naturii și descoperirile tehnicii, privite în lumina dezvoltării istorice a cunoașterii, scoțînd în evidență tocmai aplicațiile tehnice. În acest scop se expun materiale, unelte, aparate și mașini originale sau copii, machete și instalații de cercetare și încercare. Documentele scrise ocupă, în general, un loc redus în expoziție. Urmărindu-se înfățișarea uneltelor și mașinilor cel mai adesea în legătură cu omul care le mînuiește, multe aparate și mașini sînt prezentate chiar în funcțiune, sau pot fi puse în mișcare de către vizitatorii înșiși. În sfîrșit expunerea unor ateliere, a unor construcții și spații industriale, micșorate sub formă de dioramă sau în mărime originală, fac posibilă o imagine despre mediul și locul de muncă, precum și despre felul de a lucra, în diferite epoci istorice.

Pentru concepția tematică și expozițională de ilustrare a istoriei științelor naturii și a tehnicii, merită relevat faptul că „Deutsches Museum" „nu reprezintă numai creația germană, ci ia în considerație și cuceririle altor țări. Prin faptul că se face cunoscut, în ce fel au contribuit diferite popoare la crearea științelor noastre despre natură și tehnică, el încearcă prin aceasta să contribuie la promovarea înțelegerii reciproce dintre popoare". (Deutsches Museum, Kurzer Rundgang, München, 1962, p. 12.) Aceasta iese tot mai mult în evidență din expozițiile sale reorganizate și completate după cel de-al doilea război mondial, care a provocat mari pagube colecțiilor.

Preocuparea fundamentală în toată activitatea muzeului constă în ținerea la curent, zi de zi, cu cele mai noi cuceriri ale științelor naturii și tehnicii, concomitent cu promovarea unor cercetări proprii. În acest scop s-a organizat și funcționează pe lîngă „Deutsches Museum" un institut de cercetări propii pentru istoria științelor naturii și a tehnicii. Este edificatoare în această ordine de idei activitatea generală expusă în Darea de seamă pe anul 1965, apărută la finele anului 1966.

Fiind o instituție de drept public, muzeul este condus de un consiliu, avînd în componența sa mari personalități din domeniile de care se ocupă. El se bucură de un larg și puternic sprijin nu numai din partea statului, ci și din partea tuturor marilor firme industriale germane, care consideră că este de datoria, dar și în interesul lor să fie prezente în expozițiile muzeului cu exponate care le reprezintă. De aceea, aceste firme acordă substanțiale subvenții muzeului.

Consiliul de conducere cuprindea în 1966 un număr de 149 membri, din sînul cărora se alege anual prezidiul. Membrii titulari ai muzeului ajung la cifra de 2 399,

▶

https://biblioteca-digitala.ro

Deutsches Museum — vedere generală

ei fiind consideraţi activul de bază pe sprijinul cărora muzeul poate conta.

Indicatorul principal al activităţii şi valorii muzeului este numărul vizitatorilor care în 1965 a atins cifra de 655 354 persoane, din care 273 332 elevi, deci o medie zilnică de 1 851 vizitatori. Din total, un număr de 139 686 au fost străini. Începînd din anul 1963 muzeul practică sistemul unei zile pe săptămînă cu intrare gratuită, de obicei duminica, numită „ziua uşilor deschise". Luna cu cea mai mare frecvenţă a fost august, cu 96 126 vizitatori, iar luna decembrie a înregistrat cifra cea mai scăzută — 24 859 vizitatori.

Muzeul organizează mai multe cicluri de conferinţe, cel mai adesea însoţite de filme documentare, apoi colocvii şi cursuri pentru profesorii de ştiinţele naturii, cursuri din diverse ramuri ale tehnicii, editează serii de publicaţii în mai multe limbi, desfăşoară o vastă acţiune de popularizare prin emisiuni la radio şi televiziune, presă, ori prin afişe, foi volante ş.a.m.d.

Pentru formarea de cadre sau pentru stimularea cercetării, muzeul dispune de fonduri speciale provenite din donaţii sau fundaţii permanente (exemplu fundaţia Krupp, fundaţia Oskar von Miller). În ultimii 13 ani, un număr de 4 200 tineri, în special din şcoli medii tehnice, au primit cîte o bursă de 5 zile pentru a merge la Munchen şi a vizita muzeul, cerîndu-li-se apoi să scrie cîte un referat cu impresii. Tot din aceste fonduri se acordă burse a cîte 500 mărci pentru călătorii în străinătate.

Un sector important îl constituie biblioteca, cu cele 488 000 volume şi 1 844 reviste de specialitate, sălile sale de lectură fiind vizitate în 1966 de 90 264 persoane. Un număr de 174 edituri germane au trimis în 1966, muzeului, în mod gratuit, cărţile editate de ele în domeniul ştiinţelor naturii şi fizicii.

Pentru a-şi crea venituri, pe lîngă subvenţii şi încasări de la vizitatori, muzeul închiriază sălile sale proprii de conferinţe (sala pentru congrese are 3 000 locuri, iar celelalte trei săli au între 180 şi 300 locuri fiecare), sau alte săli pentru concerte, conferinţe, expoziţii speciale şi alte manifestări culturale. În afară de cantina pentru salariaţii proprii, muzeul a organizat şi un restaurant.

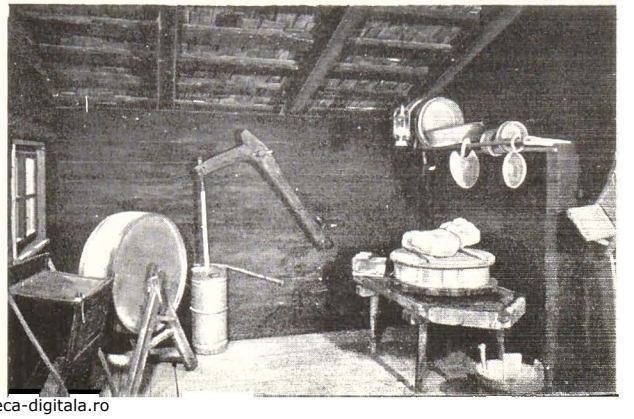
Preocuparea principală a muzeului în prezent este de a mări spaţiul de expunere şi de a prezenta cele mai noi cuceriri ale tehnicii într-o formă modernă, dar şi pe înţelesul tuturor, îmbinînd instructivul cu atractivul. Tocmai de aceea eforturile sînt îndreptate în direcţia dezvoltării unor secţii principale din domeniul tehnicii moderne, cum ar fi secţia tehnicilor de comunicaţii, de rachete şi zboruri cosmice ş.a.m.d. În acest scop a fost elaborat un proiect îndrăzneţ de acoperire a curţilor muzeului, pentru a cîştiga spaţiu şi a permite resistematizarea circuitului şi expunerii.

Expoziţia muzeului cuprinde 23 secţii şi grupe tematice mari, dispuse într-o ordine care începe cu bogăţiile pămîntului şi tehnicile de obţinere şi prelucrare a lor şi se termină cu astronomia.

Urmînd principiul prezentării istorice şi comparative, în fiecare secţie şi la fiecare problemă se începe cu expunerea, pe bază de documente şi obiecte tridimensionale, a celor mai elementare şi vechi principii tehnice aplicate de om în îndelungata sa experienţă. În acest context, lunga perioadă preindustrială ocupă de obicei locul cel

Vedere din sala de agricultură

Stină din pavilionul tehnicilor de prelucrare a laptelui



https://biblioteca-digitala.ro

mai redus, accentul punîndu-se pe istoria tehnicii moderne. Relevăm şi faptul că momentele principale în dezvoltarea unor maşini sau instrumente sînt marcate prin piesele originale care au făcut epocă la vremea lor. De curînd muzeul a expus şi în aer liber cîteva obiective (o moară de vînt olandeză şi o casă japoneză), ceea ce dovedeşte tendinţa de a folosi toate sistemele de expunere.

Cum s-a arătat, circuitul expoziţiei la Deutsches Museum începe cu bogăţiile pămîntului şi exploatarea lor, tehnicile de extragere a cărbunelui, minereurilor, petrolului ş.a.m.d. Mineritul ocupă un spaţiu mare, fiind reconstituite guri de mină, cu ilustrarea procedeelor de extragere, transport şi a metodelor de prelucrare şi înnobilare, pînă la tehnicile cele mai noi. Prezentarea unor interioare de mineri este sugestivă şi oferă o imagine despre modul de trai al acestora.

Metalurgia constituie de asemenea un mare capitol, începînd cu extragerea, reducerea şi prelucrarea metalelor, în cadrul diferitelor meşteşuguri în trecut, pînă la cele mai noi tehnici din zilele noastre. Şi aici, prezentarea unor ateliere complete, din diferite perioade, dă posibilitatea de a urmări evoluţia tehnicilor respective.

Un grup aparte îl formează instalaţiile tehnice şi maşinile acţionate cu forţa omului sau cu animale, apoi cele mînate de forţa naturală a vîntului sau apei, după care se trece la maşinile cu abur şi la turbinele cu apă. În continuare, se prezintă maşinile acţionate de forţa produsă prin ardere, între care se poate vedea primul motor Diesel. Urmează tehnica liniilor de înaltă tensiune, larg aplicată în timpul nostru.

Construcţiile şi amenajările hidrotehnice ocupă şi ele un spaţiu larg, de la cele mai elementare forme, pînă la modernele instalaţii portuare de astăzi. Se înţelege că, aici, sînt folosite într-o largă măsură machetele şi dioramele, cu posibilitate de iluminare şi demonstrare la scară redusă.

Unul din cele mai larg prezentate şi mai mult vizitate sectoare este cel care se referă la mijloace şi tahnici de comunicaţie şi locomoţie, din toate timpurile şi din cele mai diverse locuri — de la săniile cu reni ale eschimoşilor şi de la carul cu roată din butuc din Asia Mică, pînă la racheta modernă. Sînt prezentate colecţii bogate şi valoroase de mijloace de transport, căruţe, biciclete, automobile (începînd cu primul automobil al lui Benz), apoi transportul pe calea ferată, pe autostrăzi, cît şi cel pe apă (de la luntrile monoxile, la primul submarin german prezentat în original), zborul omului (de la legenda lui Icarus, la baloane şi avioane).

Într-o sală de onoare sînt expuse tablourile marilor inventatori.

Urmează apoi secţiile de mecanică, electricitate, optică, telegrafie şi televiziune, fizică nucleară etc., domenii pe care muzeul se străduieşte să le ţină — cu greu — la curent, datorită marilor transformări din timpul nostru.

Secţia instrumentelor muzicale şi sala muzicii constituie o pauză în prezentarea diferitelor secţii ale tehnicii aplicate. În afară de instrumentele populare, sînt prezentate aici tot felul de instrumente de suflat şi percuţie, pînă la cele ale muzicii electronice.

Geodezia, meteorologia, chimia (aceasta, de pildă, prezentată în zece săli de expoziţie după criteriul dezvoltării istorice), tehnologia sticlei, tehnica textilelor (interesantă şi ca istorie a culturii populare prin uneltele şi instalaţiile expuse), sisteme şi aparate de măsurat şi cîntărit, de măsurarea timpului — formează tot atîtea grupe mari tematice.

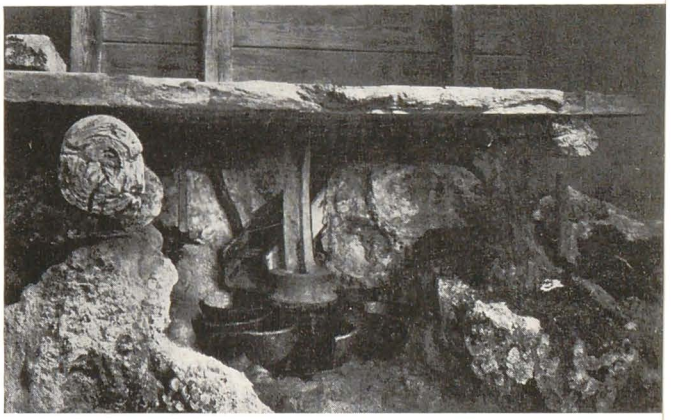
Un capitol important este cel al tehnicilor agricole, ilustrînd necesitatea omului de a-şi procura hrana. Prezentarea începe cu metodele şi uneltele cele mai simple şi mai vechi pentru culesul în natură, vînătoare, pescuit, lucratul pămîntului. Deşi se dă o mare dezvoltare prezentării istorice, accentul cade mereu pe noile invenţii şi aplicaţiile lor. Evoluţia plugului şi seria maşinilor moderne folosite în agricultură au un puternic caracter instructiv. Subcapitole speciale sînt consacrate tehnicilor de prelucrat laptele, morăritului (aici este prezentată, între altele, o moară românească cu ciutură, în original şi montată într-o mare nişă, cu vegetaţie şi apă curgătoare). Se expun apoi tehnicile de preparare a berei, de fabricare a zahărului ş.a.m.d.

Finalul expoziţiei este realizat prin prezentarea istoriei astronomiei, apoi a unui mare planetarium şi a unui observator astronomic bine dotat, care — în concepţia iniţiatorului muzeului, Oskar von Miller — are scopul de a familiariza un cerc cît mai mare de vizitatori cu legile naturii.

În încheiere, ar trebui să amintim că, atît în cadrul bibliotecii, cît şi al fototecii s-a organizat un aparat documentar, care stă la dispoziţia cercetătorilor veniţi adeseori din ţări străine pentru a se informa asupra problemelor de care se ocupă muzeul de la München.

★ ★ ★

Cunoaşterea Muzeului tehnicii de la München are, desigur, o importanţă în general, ca şi cunoaşterea oricărei instituţii de acest gen din Europa. Pentru noi însă, acest muzeu prezintă şi o importanţă aparte, pentru că dezvoltarea unor muzee cu profil tematic special în ţara noastră — între care se numără şi cel al meşteşugurilor şi tehnicii populare din Dumbrava Sibiului — se află în plină actualitate. În plus, şi acest fapt se înscrie pe primul plan, Deutsches Museum de



Moara românească (detaliu: ciutura)

la München ne interesează pentru că el, conform programului său, urmăreşte să prezinte contribuţia diferitelor popoare la cunoaşterea legilor naturii şi la dezvoltarea tehnicii. Dacă expoziţia permanentă cuprinde chiar şi acum, unele materiale româneşti (exemplu un anumit tip de plug, sau un minunat exemplar de moară românească cu ciutură), aceasta nu poate avea deloc pretenţia de a ne reprezenta corespunzător. Aşa cum arăta inginerul dr. Jäckle, în colecţiile şi în expoziţiile lui Deutsches Museum vor putea şi vor trebui să-şi găsească loc o serie de piese din ţara noastră, care să ilustreze iscusinţa şi spiritul practic creator al poporului român, atît prin unelte şi instalaţii privind perioada preindustrială, cît şi documente muzeale care să arate contribuţia unor înaintaşi de frunte ai tehnicii (cum ar fi Aurel Vlaicu, ing. H. Coandă şi alţii), care să ocupe astfel locul ce-l merită în rîndul marilor inventatori şi creatori din lume. Se înţelege că nu vor putea să mai lipsească de aici nici realizările contemporane de importanţă internaţională ale savanţilor şi tehnicienilor români.

Prin schimb de materiale documentare şi prin colaborare, muzeografia românească poate face ca legăturile stabilite, la fel ca în cadrul altor muzee din străinătate, să ducă la o tot mai amplă cunoaştere a poporului român şi la popularizarea creaţiilor sale, alături de ale altor popoare.

https://biblioteca-digitala.ro

NOI DESCOPERIRI PALEOLITICE ÎN REGIUNEA SUCEAVA

AL. PĂUNESCU, GH. M. VASILIU

Cercetările întreprinse în ultimii ani în regiunea Suceava au dus la descoperirea mai multor aşezări paleolitice, unele dintre ele de o deosebită importanţă pentru cunoaşterea musterianului şi gravettianului oriental din Moldova.

Încă din 1964—1965 s-au descoperit în preajma oraşului Dorohoi, în partea de sud-est a satului Strachina, 3 aşezări gravettiene, una dintre ele (aşezarea II) oferind un foarte bogat material litic [1]. Interesantul şi bogatul inventar din această a II-a aşezare ne-a determinat ca în toamna anului 1966 să executăm unele săpături.

Aşezarea I. Este situată în marginea de sud-est a oraşului Dorohoi la circa 200—300 m est de şoseaua Dorohoi-Suceava. Locuirea gravettian-finală de aici este destul de săracă şi se situează stratigrafic în depunerea bruncenuşie de sub solul negru vegetal. În cele trei sondaje care însumează o suprafaţă de 12 m [2] s-au descoperit doar 43 piese dintre care: lame neretuşate (26), lamă cu retuşe oblice (1), lamă cu trunchiere dreaptă retuşată (1), lame cu scobitură (2), lame tip à bord abattu (2), gratoare (3), burin diedru multiplu (1), lame cu o muchie mediană înaltă în secţiune triunghiulară (5), nuclee (2). Majoritatea pieselor sînt microlitice.

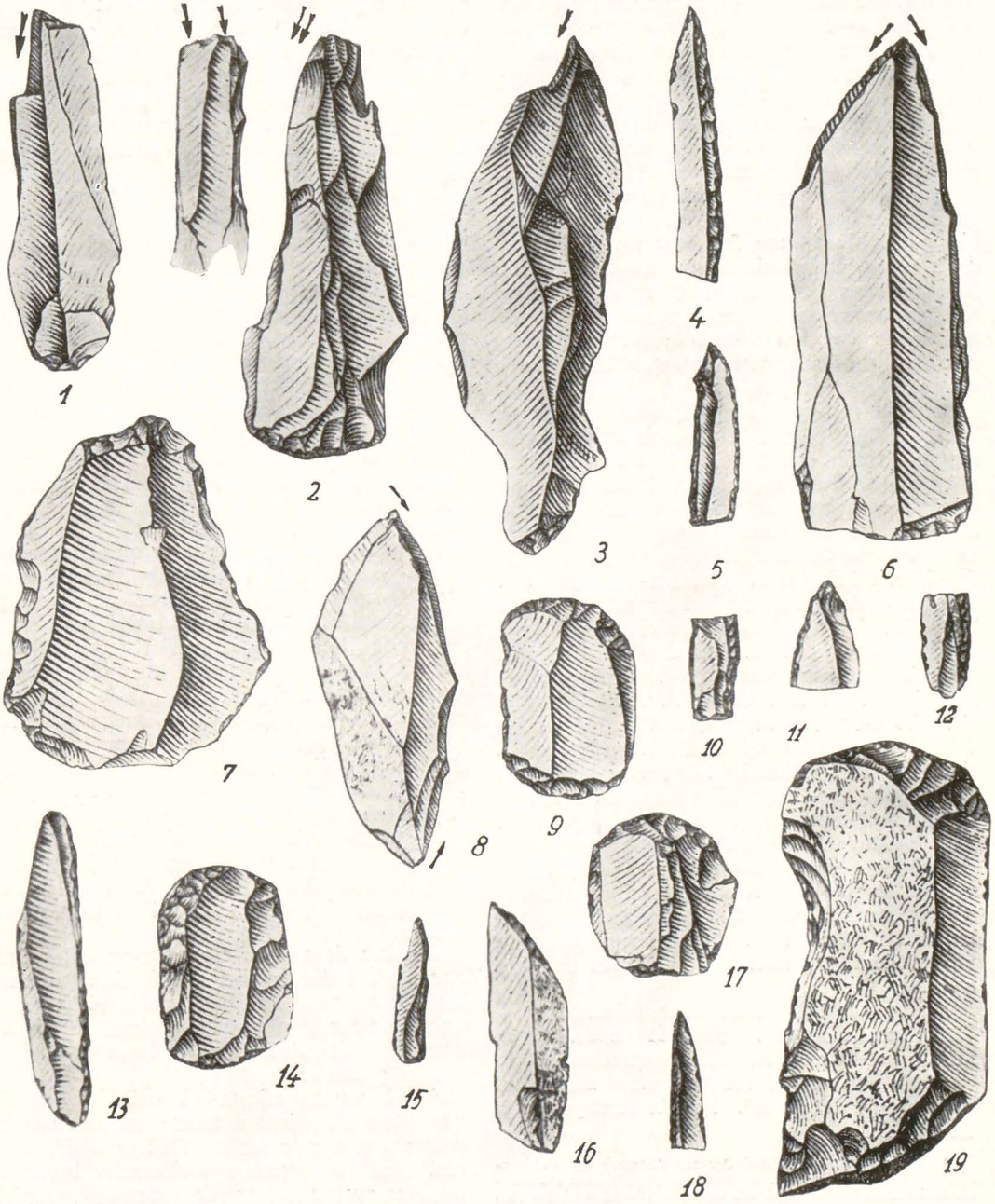
Aşezarea II. Se găseşte la circa 300 m sud de prima aşezare pe o coamă destul de lină a dealului „Polonicu". Săpăturile efectuate în acest punct (310 m²) au dovedit că avem de a face cu un singur nivel de locuire paleolitică gros de aproximativ 0,15—0,30 m, situat stratigrafic spre limita superioară a stratului brun-gălbui argilos peste care se suprapune solul negru vegetal. Bogatul material litic provenit atît din săpătură, cît şi din numeroasele cercetări de suprafaţă atinge în prezent cifra de 1 730 piese [2]. Ca tipuri de unelte în afara unui mare număr de lame neretuşate (1262), nuclee (unele de formă prismatică, altele piramidale) (59) sau a cîtorva aşchii retuşate (9) se disting: lame cu retuşe oblice (55), lame tip à bord abattu (106), vîrfuri de tip zis „La Gravette" (18), gratoare (90); burine (de unghi pe spărtură, diedre, pe trunchiere concavă, oblică sau convexă retuşată, unele multiple) (65), lame trunchiate şi retuşate (29), lame cu scobitură (25), lame fin denticulate (6), străpungătoare (4), vîrfuri asemănătoare tipului azilian (8), lame tip „coup de burin" (5), piese de tip esquillée (2). Ca forme rare găsim uneltele duble de tipul gratoarului-burin (2) sau a străpungătorului-burin (1) precum şi o piesă semi-lunară microlitică şi un răzuitor transversal pe aşchie (pseudomusterian).

Îndemînarea „meşterilor" şi buna calitate a silexului de Prut au permis, am putea spune, atingerea apogeului în desăvîrşirea tehnicii de cioplire a pietrei în paleoliticul superior. De

[1] Cercetări de suprafaţă întreprinse de G. M. Vasiliu.

[2] În colecţia G. M. Vasiliu se găsesc cca. 1 200 piese tipice.

https://biblioteca-digitala.ro



Piese de silex: 1—4, Ştefăneşti-Prut, la podul de peste Başeu; 5, 6, 10, 12, Dorohoi-Strachina, aşezarea III; 7, Dorohoi — cimitirul vechi; 8, 9, 11, Dorohoi-Strachina, aşezarea I; 13—19, Dorohoi-Strachina, aşezarea II. Numerele 1—6, 8—19, piese gravetiene iar nr. 7, piesă de aspect musterian.

https://biblioteca-digitala.ro

remarcat sînt în special lamele-cuţit macrolitice sau burinele care ating uneori 12—14 cm lungime. Ca mărime piesele microlitice (lungi pînă la 3,5—4 cm) sînt într-un procent de 55%, urmate de cele mijlocii (lungi de la 3,5—4 cm pînă la 7—7,5 cm), 35% şi macrolitice peste (7—7,5 cm) 10%.

Marele număr de resturi de prelucrare: spărturi, aşchii de descojire, bulgări sparţi, demonstrează prelucrarea pe loc a uneltelor. Nu au fost descoperite resturi de cărbune, deşi unele piese au suferit influenţa focului, iar din punct de vedere faunistic nu s-au găsit decît cîţiva molari de *Equus caballus fossilis*. De asemenea din strat s-au cules şi cîteva bucăţi mărunte de ocru roşu precum şi o bucată mai mare de formă oval-alungită de grafit avînd pe ea 4 şănţuleţe distanţate între ele şi dispuse oarecum paralel.

Pe baza acestor observaţii putem afirma că locuirea din aşezarea II aparţine etapei finale a gravettianului oriental. Prin bogatul şi variatul său inventar litic ea este strîns legată de grupa aşezărilor gravettiene tîrzii de pe cursul mijlociu al Nistrului (regiunea Cernăuţi — U.R.S.S.), ca Oselovka-Chişla-Nedjimova [3], Voronoviţa I — Barvinskaia-Gora, Corman-Tomina etc. Între materialul litic de la Dorohoi şi acel de la Oselovka-Chişla-Nedjimova există o identitate aproape perfectă. De altfel, distanţa în linie dreaptă între aceste două aşezări este de numai cca. 60 km. După P. I. Boriskovski şi A. P. Cerniş, aşezările Oselovka, Voronoviţa I etc. aparţin etapei finale a paleoliticului tîrziu [4]. P. P. Efimenko leagă inventarul litic de la Oselovka-Chişla-Nedjimova de cel descoperit în aşezările magdaleniene de tip Gonţi [5].

În aşezarea II de la Strachina-Dorohoi s-au descoperit în stratul negru vegetal şi un număr mic de fragmente ceramice destul de necaracteristice aparţinînd probabil începutului epocii bronzului. S-au găsit de asemenea şi două vîrfuri de săgeţi microlitice de silex cu baza concavă.

Aşezarea III. Se găseşte la aproximativ 600—700 m sud-vest de aşezarea II pe un platou înalt situat în marginea satului Strachina. S-au executat mai multe sondaje care însumează o suprafaţă de 52 m². Poziţia stratigrafică a depunerii de locuire este identică cu aceea din aşezarea II. Ca şi în aşezarea I şi aici avem de a face cu o săracă locuire gravettian-finală. S-au găsit doar 63 de piese dintre care: lame neretuşate (41), lame cu o muchie mediană înaltă (3), lame cu retuşe oblice (5), lame tip à bord abattu (3), gratoare (7), burine diedre (3), şi un nucleu de formă prismatică. Majoritatea materialului litic îl constituie piesele microlitice.

În ceea ce priveşte materia primă din care au fost prelucrate uneltele în cele 3 aşezări cercetate trebuie să spunem că ea este reprezentată aproape exclusiv de silexul de bună calitate provenit din prundişurile Prutului. Doar în aşezarea II s-au găsit cîteva piese lucrate fie din menilit, fie din gresie glauconitică silicifiată.

În marginea de nord-vest a oraşului Dorohoi, pe locul vechiului cimitir, s-a găsit o piesă care tipologic se încadrează în tehnica levalloazo-musteriană. Este vorba de o aşchie de mărime mijlocie din gresie glauconitică cu planul de lovire faţetat şi cu retuşe pe ambele laturi. Piesa este uşor rulată ceea ce demonstrează poziţia ei secundară.

În raionul Botoşani pe teritoriul comunei Ştefăneşti [6], situată pe malul Prutului s-au identificat două aşezări gravettiene. Una se află la locul numit „Podul Başeului spre Prut" iar alta la „Fundul Burcii peste Başeu". Prima a oferit un bogat material litic format din: nuclee prismatice şi piramidale, lame neretuşate sau retuşate (cu retuşe oblice, gratoare, burine (diedre, de unghi pe spărtură, pe trunchiere oblică retuşată), precum şi un vîrf de tip zis „La Gravette" şi un gratoar-burin. Bogăţia materialului atipic adunat (spărturi, aşchii, bulgări etc.) ne îndreptăţeşte să considerăm acest punct ca reprezentînd o aşezare-atelier în care se prelucrau din silexul de Prut, ce se afla din belşug aici, diverse tipuri de unelte gravettiene.

Din cea de-a doua aşezare s-au cules doar cîteva piese dintre care menţionăm: gratoare, lame neretuşate, lamă cu scobitură largă, şi nuclee de formă piramidală pe care se observă negativele desprinderilor de lame microlitice subţiri şi zvelte.

Astfel putem afirma că noile descoperiri paleolitice ale căror rezultate au fost succint prezentate, vor contribui fără îndoială, la o mai bună cunoaştere a problemelor legate de originea, evoluţia şi întrepătrunderea populaţiilor gravettiene orientale care locuiau în nord-estul României şi în regiunile vecine.

[3] Ceslav Ambrojevici, *Beiträge zur Kenntnis der Aurignacien Kultur Bessarabiens und der Bukowina*, în „Wiener Prähistorische Zeitschrift", XVII, 1930, Wien, p. 17—38 şi pl. I—VII.

[4] P. I. Boriskovski, *Paleolit Ukraini*, în „M.I.A.", 40, 1953, Moscova, p. 122—124, 400, 423—427; A. P. Cerniş, *Pozdnîi paleolit srednego Pridnestrovia*, în „Trudî Komisii po izuceniiu cetverticinogo perioda", XV, 1959, p. 124—128, pl. 18.

[5] P. P. Efimenko, „Pervobîtnoie obşcestvo", Kiev, 1953, p. 545.

[6] Cercetări de suprafaţă G. M. Vasiliu; materialele se află în colecţia descoperitorului.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE METROLOGIA NUMISMATICĂ

CORNELIU SECĂŞANU

Metrologia este ştiinţa măsurilor şi greutăţilor. Numismatica se ocupă cu greutăţi numai în măsura în care unităţile de greutăţi vechi o ajută la reconstituirea sistemului metric. Pentru aceasta, numismatul se bazează pe: textele vechi, pe monumentele ponderale (ponduri antice) şi pe monede. Legătura dintre unităţile ponderale şi cele monetare constă în faptul că unele unităţi monetare se bazau pe unităţile ponderale, iar alteori erau identice cu acestea.

Examinînd textele vechi găsim iarăşi o serie de inconveniente prin aceea că o mulţime de monede avînd aceeaşi denumire se bazează pe greutăţi diferite şi aceasta pe motivul că, în fiecare oraş, găsim un pond deosebit. Izvoarele provenite de pe monumente sau monede prezintă şi ele dificultăţi prin variaţiunile de greutăţi care pentru a le pune în corelaţie cu sistemul metric, necesită studii comparative, pentru elucidarea controverselor [1].

Norme ponderale şi monetare

Studiul monedelor numit numismatică îşi propune a răspunde la următoarele trei întrebări: Cum erau monedele vechi, ce greutate aveau ele şi de ce aveau acele greutăţi. Greutatea şi titlul unei monede stă în strînsă legătură cu sistemul ponderal al ţării şi al epocii respective. Prin sistemul său sexagesimal şi duodecimal, antichitatea babiloneană a dominat întreaga lume, în privinţa măsurilor, greutăţilor şi împărţirea timpului.

O mină (= MANA = libră) = 60 schekeli sau sicli, un σίγλος (siglos persan) corespundea unui stater grec sau unei didrahme. Aceste norme ponderale, dobîndind prin comerţ o foarte mare circulaţie, au ajuns în Asia Mică şi în Grecia, al cărei sistem avea la bază aceleaşi norme. Expresia de MANA pentru libră [2], şi cuvîntul siclu pentru a 60-a parte dintr-o mină [3] se găsea atît la babiloneni cît şi la indieni, la evrei şi la sumerieni. Din Asiria ni s-a păstrat o serie de greutăţi de piatră sau de metal, ovale sau conice, avînd reprezentări de animale precum şi inscripţia MANA (= mana = libră) sau diviziunile aceleiaşi libre cu semnătura regelui sau a ţării.

Prima greutate oficială ce vine din partea guvernului cu valoare imprimată pe ea a fost descoperită lîngă Ninive în anul 1853; mai importantă ar fi o altă greutate descoperită aproape de Babilon. Această greutate era făcută dintr-o piatră verde lustruită, avînd pe o latură inscripţia de mina şi numele regelui Nabucudrusur al II-lea (602—562 î.e.n.); ea a fost confecţionată după exemplul normei ponderale a regelui Dungi (cca. 2 400 î.e.n.). Această piesă se găseşte azi la British Museum la Londra şi cîntăreşte în stare uzată 978,32 g.

În Babilonia ca şi în tot Orientul ne găsim în situaţia că noţiunile de talant, mină şi siclu au fost utilizate pentru două feluri de greutăţi deosebite; exista totdeauna o greutate mai grea şi una mai uşoară, care lua naştere prin divizarea celei grele. Totuşi, uneori, pe lîngă greutatea unei mine grele de 978,32 g sau a aceleiaşi mine a cărei greutate s-a mărit la 1009,64 g circulau şi mine uşoare a căror diviziune era spre exemplu o piatră ovală — de jumătate mină — (mana) = 244,80 g sau o altă piatră ovală de $^1/_3$ mină = 164,30 g, sau de cîte $^1/_6$ mină = 81,87 g.

Toate acestea corespundeau unei mine uşoare de 491,17 g sau unei jumătăţi de mină grea de 981,35 g. După Walter Giesecke, greutatea babiloneană normală ce a stat la baza staterilor şi drahmelor din Asia Mică şi din Grecia era de 982,35 g.

Succesiv au apărut local şi vremelnic o serie de unităţi care părea că n-aveau nici o legătură unele cu altele. Astfel, daricul persan cîntărind 8,39 g şi staterul de argint persan de 11,2 g au avut o foarte mare circulaţie în Asia Mică şi în nordul Greciei. Pe insulele din zona Peloponesului şi în întreaga Eladă dominau greutăţile eginetice cu didrahmele (= staterii) de 12—12,6 g şi drahmele de 6,21 g ale insulei Aegina; în insula Eubeea au pătruns greutăţile ponderale euboice, atice şi corintice după apariţia monedelor bătute de acele state.

În opoziţie cu staterul de aur lidian numit staterul lui Cresus κροισίος στατηρ de 8,18 g, găsim şi staterul greu de aur din Lydia de 10,91 g.

În Fenicia circula pe lîngă staterul uşor de 7,27 g o tetradrahmă de 14,55 g. În Phokaia şi Chios apare o tetradrahmă de 15,5 g şi un stater de 7,76 g. Chios din Asia Mică avea un stater de electron de 16,37 g.

O reexaminare a acestor valori de către Walter Giesecke a stabilit un fapt şi anume că de 3 ori jumătatea staterului de aur uşor de 7,27 g precum şi cel greu din Lydia ca şi staterul de electron din Cizicus sînt cuprinse după sistemul sexagesimal în greutatea minei babilonene de 982,35 g.

De altfel împrejurarea că staterul fenician de 7,27 g şi cel euboic-atic de 8,73 g s-ar baza pe o diviziune de zecimi, respectiv şi pe

[1] M. C. Sutgu, „Etalons ponderaux primitifs et lingots monnetaires", Buc., 1884.

[2] Libră = 112 dramuri; dramul = 1/400 din oca.

[3] Mina persană = 340,20 grame.

https://biblioteca-digitala.ro

cincimea minei babilonene dovedește faptul că s-ar fi ivit un nou sistem ponderal.

Această greutate ce nu se găsește numai în texte, ci și în numeroase bucăți ce ne-au rămas este o mină agoreea μνᾶ ἀγορεῖα de 654,90 g și reprezintă $^2/_3$ din mina babiloneană de 982,35 g și care se recunoaște după înfățișare, căci are un delfin. Numirea ei ne dovedește că era o libră (mină) întrebuințată în piață.

Această mină se cuprinde exact atît în greutățile feniciene cît și în cele semite și euboico-atice. Staterul fenician de 7,27 g se cuprinde în mina babiloneană de 135 ori, iar în mina euboică, de 90 ori; el făcea astfel pe de o parte legătura cu valorile lydiene și ciziciene care se bazau pe vechea mină babiloneană, iar pe de altă parte pe didrahmele sau staterii de 8,73 care se bazau pe mina agoreia euboică-atică. Acest stater după Giesecke se cuprindea în noua mină de 75 ori.

O diviziune zecimală asemănătoare a minei euboice de 654,90 g erau didrahmele de argint macedo-trace de 4,85 g care se bazau pe sistemul monetar din Tracia și Macedonia (135 ori), apoi tetradrahmele din Samos de 13,09 g (50 ori); acestea valorau cît $1\,^1/_2$ din didrahma euboico-atică în greutate de 8,73 g care a fost emisă la începutul secolului al III-lea în Eritreia și Eubeea, iar mai tîrziu au fost preluate de Atica printr-o divizare a drahmei eubeo-atice de 4,366 g, diviziune pe care se bazează sistemul monetar din Atica de pe vremea lui Solon.

1 mină = 100 drahme = 436,6 g
1 talant = 60 mine = 6 000 drahme = 26,196kg
1 drahmă = 6 oboli de 0,728 g și la Atena = = 4,36 g
1 obol = 8 chalcus de 0,091 g = 0,728 g
calkul = $^1/_8$ din obol și cîntărea 0,09 g.

Un stater era în mod obișnuit o piesă de 2 drahme de cîte 8,73 g = 1 didrahmă care la Corinth se împărțea în 3 în loc de 2 drahme.

Pe lîngă acestea s-au mai bătut și piese de 10 drahme = 1 decadrahmă de 43,66 g precum și piese de 4 drahme = 1 tetradrahmă de 17,44 g.

În vest drahma se împărțea în loc de 6 oboli în 10 litre.

Daricul persan în greutate de 8,39 g și mai ales didrahmele eginetice de 6,21 g au dominat insulele mării Egeice pînă în regiunea eolică — ionică de pe coasta de vest a Asiei Mici — unde dînd de valorile de origină babiloneană au îngreuiat circulația monetară a celorlalte orașe.

În Phokaia și Chios luă naștere o monedă care mijloci trecerea între monedele de origină babiloneană și cele de origină eginetică. Așa de exmplu: acum apare o nouă unitate monetară în greutate de 15,52 g sau 7,76 g a 40-a sau a 80-a parte din mina eginetică de 621 g, astfel că, 15 stateri de 7,76 g cîntăreau la fel cu 16 stateri fenicieni de 7,27 g după cum 9 stateri de 7,76 g erau egali în greutate cu 8 stateri euboici-atici de 8,73 g.

Staterul nou din Phokaia-Chios de 7,76 g și drahma de 3,88 g dominară curînd o bună parte din lumea veche, pătrunzînd prin sudul Italiei în Etruria și sudul Galiei; această drahmă de 3,88 g reapare în Italia sub forma denarului roman ușor, ca $^1/_{84}$ din libra de 327,45 g ($^1/_3$ din vechea mină babiloneană) = 3,89 g.

În Asia Mică apăru piesa de 3 drahme = tridrahmon, valorînd de 3 ori 3,88 g = 11,64 g care avea o valoare independentă ca și aceea a sistemului Chios-Phokaic. Această monedă reuși să înlăture didrahma eginetică de 12,42 g din ținuturile unde baterea ei nu se făcea cu îngrijire sau unde nu se păstrase greutatea din cauza circulației.

Ulterior s-a bătut și piesa de 5,82 g[4] care după tabelele lui Giesecke a fost piesa care a ușurat și circulația dintre mai multe sisteme monetare din Grecia și din insulele Asiei Mici.

Siclul persan de 5,45 g fiind în proporție de $^3/_2$ și de $^{16}/_{15}$ față de denarul roman de 3,89 g putea să facă legătura și cu aceste valori.

În perioada de timp 312—286 î.e.n., sistemul monetar roman a trecut de la libra ușoară de 272,88 g la libra grea de 327,45 g care corespundea cu $^1/_3$ din vechea mină babiloneană de 982,35 g. Această libră nouă a rămas la baza sistemului monetar roman pînă la căderea imperiului bizantin.

Astfel vedem cu cîtă tenacitate s-a menținut sistemul ponderal și monetar al vechiului Babilon. Etalonul vechi babilonean de o mină în greutate de 982,35 g a devenit baza de plecare pentru aproape toate sistemele monetare antice, cu excepția celor persane și eginetice.

În Asia Mică, în Grecia, în Insule, în Macedonia și Tracia își mențiau întreaga sa putere mina euboică de 649,90 g ($^2/_3$ din vechea mină babilonică, circulînd alături de mina eginetică).

În Italia reprezenta în sfîrșit numai $^1/_3$ din vechea mină babiloneană, fiind în greutate de 327,45 g — greutate ce servi ca punct de plecare pentru un nou sistem monetar, a cărei vigoare se mențiau pînă în Evul Mediu.

În încheiere dăm mai jos un tablou al lui Walter Giesecke arătînd evoluția sistemului minei babilonene pînă la livra romană[5].

Babiloneni *Libra (Mina)* 982,35 g = 1	*Libra euboică* 654,90 g = 2/3	*Libra eginetică* 621 g
1/60 = 16,37 g	1/50 = 13,09 g	1/45 = 14,55 g
1/90 = 10,91 g	1/75 = 8,73 g	1/90 = 7,27 g
1/120 = 8,18 g	Eubeea	1/135 = 4,85 g
Cizic	Calcidice	Macedonia
Lydia	Atica	Tracia
Persia	Samos	Ionia
		14,55 g × 16/15 = = 15,52 g = 5/2 × × 6,21 g
		Phokaia Aegina
		Chios Pelopones
		Cikladele

Libra italică 327,45 g = 1/3 Asia Mică.

[4] 3/2 din valorile de 11,64.

[5] Friederich Ștefan „Münzkunde des Altertums", Graz, 1931/1932, p. 7—11.

https://biblioteca-digitala.ro

O TENDINȚĂ A CARICATURII ELENISTICO-ROMANE ÎN LUMINA UNUI GRYLLOS INEDIT

MIHAI GRAMATOPOL

Una din finalitățile caricaturii greco-romane este și efectul estetic decorativ [1] atestat în ceramica atică, în grupul vaselor fliacice sau în ceramica italiotă în general, în pictura murală, ca în atriumul casei lui Menandru, la Pompei, în toreutică, pe pereții cupei de la Boscoreale. Fie și numai sub aspectul ei estetic decorativ, caricatura elenistico-romană numără un șir considerabil de monumente, cu o bogată problematică. Ne mărginim în ceea ce ne privește, a decela o tendință a acesteia, care în decursul

1. Camee în agată (Cabinetul numismatic al Academiei R.S.R.)

2. Camee (Cabinet de Medailles)

3. Terracotta de la Terentum

4. Figurină din lut ars (Colecția dr. Severeanu)

5. Mască de argilă punică (Muzeul Bardo-Carthagina)

6. Masca de la Aquincum

[1] G. Becatti, în „Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale" s.v. *Caricatura*. G.E. Rizzo, „Caricature antiche" în „Dedalo", VII, Roma, 1926, p. 403–417.

https://biblioteca-digitala.ro

secolelor următoare avea să devină principala modalitate decorativă caricaturală.

În colecția de pietre gravate a Cabinetului numismatic al Academiei se află o camee în agată în două straturi, relief alb pe fond negru, format piriform (26 × 24 mm, 12 mm grosime), reprezentînd în relief, puternic detașat de masa pietrei, un cap caricatural masculin spre stînga (fig. 1). Exagerările caricaturale principale ale profilului sînt nasul coroiat, lung, ascuțit și perforat, gura deschisă cu dentiția prognată, chelia totală, marcată printr-un mic smoc de păr în partea occipitală, gîtul subțire, ridat, cu mărul lui Adam pronunțat. Portretul acestui anonim aparține categoriei gliptice a gryllilor, în sensul larg în care sînt cuprinse de către Binsfeld și caricaturile antice de acest gen [2] (fig. 2). Faptul că o camee cu o superioară realizare artistică de felul celei de care ne ocupăm reprezintă o caricatură conferă un sens și altor monumente descoperite în diferite părți ale lumii romane, dar care se reunesc cu toate sub același numitor comun al tipologiei și al datării. În primul rînd plastica în terracottă oferă numeroase specimene dintre care menționăm capul grotesc de la Terentum [3] (fig. 3), atribuit atelierelor alexandrine din secolul al II-lea, similitudinile de realizare ale figurii fiind remarcabile dacă ne gîndim la cameea în discuție. Aceloraşi ateliere sau, în tot cazul, aceleiași lumi și aceluiași secol îi aparțin și figurinele din pămînt ars descoperite la Izmir în 1921 și conservate la Muzeul din Geneva [4], dintre care remarcăm un cap [5] cu o expresie identică cu a piesei de care este vorba [6]. În colecția dr. Severeanu a Muzeului de istorie a orașului București există un cap din lut ars, de dimensiuni reduse (inv. 1758) (fig. 4) provenind, probabil, din unul dintre atelierele coroplastice ale cetăților grecești de pe litoralul dobrogean și databil, după criterii stilistice și de prelucrare a pastei, pentru secolul al II-lea. De curînd la Histria au apărut într-un mormînt roman din același secol două foarte interesante vase plastice miniaturale [7], unul reprezentînd un cap de fată, iar celălalt un cap grotesc de factura tipului ce-l urmărim, ceramică acoperită cu o glazură măslinie specifică atelierelor egiptene ale veacului al II-lea. În ultimele campanii de săpături au ieșit la iveală din ce în ce mai multe fragmente de vase acoperite cu asemenea glazură [8], fapt care dovedește răspîndirea nu numai accidentală și în aceste părți ale imperiului a ceramicii amintite. Că figurinele de lut ars de felul celor pomenite mai sus, chiar dacă se găsesc cuprinse într-un inventar funerar [9], nu pot avea o semnificație apotropaică, ne-o dovedesc prin simplă comparație cele care au într-adevăr acest caracter și care exagerează un defect fizic sau o maladie

[2] W. Binsfeld, „Grylloi: ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur", Colonia 1956; recenzie T.B.L. Webster în „The Journal of Hellenic Studies", vol. LXXX, 1960; p. 241. Autorul reinventariază critic toate ipotezele emise asupra termenului în chestiune, înzestrat cu o ambiguitate semantică din chiar pasajul lui Plinius, „Nat. Hist." 35, 114, privind întîia realizare caricaturală a pictorului Antiphilos, denumită de el *gryllos*. Mai recent, G. Becatti, în „Enciclopedia dell'arte antica . . ." s.v. *Grylloi*, expune toate variantele de interpretare ale termenului, de la Plinius la patriarhul Constantinopolului din secolul al VI-lea, Johannes Jeiunator, fără însă a aminti, deși îi citează lucrarea, cea mai interesantă, după părerea noastră, explicație, datorată lui Champfleury, „Histoire de la caricature antique", Paris, 1867, p. 75—77; Gryllos este un personaj istoric real, devenit celebru în lupta de la Mantinea (362 î.e.n.), pictat de către Euphranor în Kerameikonul athenian; Antiphilos, rivalul lui Apelles nefăcînd decît să imite o pictură celebră, caricatura pornește de la o imagine îndeobște cunoscută, reprezentîndu-l pe Gryllos alcătuit din diverse părți de animale. Asupra acestei sfere restrînse, incipiente, a noțiunii de gryllos cuprinzînd figuri grotești, provenite din juxtapunerea părților diferitelor animale, s-au purtat discuții mai vechi și mai noi asupra originii ei. Cum majoritatea gryllilor sînt, în gliptică, versiuni diferite ale tipului hippalectryon, s-a presupus că acesta a fost preluat de caricatura romană după cunoscutul model attic. Anne Roes, în *New light on the grylloi*, în „Journal of Hellenic Studies", vol. LV, 1935, p. 232—235, opinează pentru originea orientală, sassanidă, a modelului, pe care o argumentează cu împrumuturi mai vechi în iconografia greacă arhaică, provenite din arta iraniană; cf. *Motifs iraniens dans l'art grec archaïque et classique* în „Revue archeologique", Paris, 1934, p. 135—154. Pentru o camee similară cu cea pe care o publicăm cf. E. Babelon, „Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale", Paris, 1897, nr. 320, pl. XXXVIII.

[3] John Boardman, *Greek Art*, Londra, 1964, p. 234, fig. 213.

[4] A. Laumonier, *Terres-cuites d'Asie Mineure*, în „Bulletin de correspondence hellénique", vol. LXX, 1946, p. 312—318.

[5] Ibidem, pl. XV, nr. 2.

[6] Cf. și pentru alte exemplare asemănătoare: A. Greifenhagen, *Beitrage zur antiken Reliefkeramik*, în „Jahrbuch des Deutsches Archäologisches Instituts", Berlin, 1963, p. 74—75.

[7] Mulțumesc și pe această cale tovarășei S. Matac de la Institutul de arheologie al Academiei R.S.R. pentru bunăvoința cu care m-a informat asupra materialului.

[8] Informație de la tov. Gabriella Bordenache — Institutul de Arheologie al Academiei. R.S.R.

[9] A. Suceveanu a descoperit în 1965 la Histria poate un astfel de atelier coroplastic, ale cărui produse le-a identificat și în mormintele necropolei romane; întregul material, foarte bogat, urmează a fi publicat de descoperitorul său.

https://biblioteca-digitala.ro

pentru a-şi îndeplini rostul lor talismanic [10]. Pe de altă parte însă, această categorie de reprezentări nu se referă nici la roluri comice [11], înfăţişînd actori în diferite ipostaze, pentru bunul motiv că de multe ori avem de-a face numai cu capete, şi întotdeauna lipsa măştii sau a oricărei recuzite actoriceşti este un indiciu sigur chiar în cazul reprezentărilor întregului corp omenesc, fără să mai amintim de absenţa pantomimei, caracteristică figurinelor de actori comici. Că tipul în discuţie are o filieră care la un moment dat trece prin faza de abstractizare a personajelor mimului sau ale atellanei [12], este însă o altă problemă ce vine să confirme presupunerile noastre asupra evoluţiei sale.

Faptul că în arta dificilă şi preţioasă a cameii se execută un portret caricatural al cărui rost estetic nu putea fi decît decorativ, ne face să reinterpretăm menirea tuturor monumentelor susamintite, şi să le atribuim un rol estetic decorativ prin excelenţă, mai ales că acesta corespunde mentalităţii lumii elenistice alexandrine avidă să transforme cacoshematia şi asimetria în opusul logic al lor, realizînd o armonie sincopată prin procedeul naturalismului şi al exoticului [13]. Cameea din colecţia Cabinetului numismatic este în acest sens un bun exemplu, nu numai pentru că execuţia ei tehnică este ireproşabilă, dar planurile faciale, legîndu-se într-o unduire de umbră şi lumină a întregii suprafeţe, dau chipului însuşi plauzibilitatea firescului, deşi unele detalii sînt crude şi organic neverosimile. Aşa, de pildă, este găurirea nasului în punctul său cel mai coroiat, executată conştiincios în reversul stratului alb, cu toate greutăţile tehnice şi riscul de a sparge roca. Se obţine însă un efect deosebit. Tot atît de izbitoare era şi suspendarea de locul perforat al urechii a unui cercel miniatural, căci aşa după cum ne arată reversul nelucrat al pietrei, întreaga camee avea să fie montată într-un pandantiv. Un indiciu în plus asupra provenienţei cameii este dentiţia prognată dar completă, manieră de redare a comicului, specific alexandrină şi diametral opusă concepţiei romane a grotescului în această privinţă [14]. Grăitoare sînt pentru originea tipului grotesc cu rost decorativ, şi măştile de argilă punice din Muzeul Bardo din Carthagina [15] (fig. 5) exagerînd caracterele semitice faciale şi constituind un canon al tuturor interpretărilor alexandrine răspîndite în secolul al II-lea din Egipt în restul lumii romane. Fie că erau importate de pe malurile Nilului, fie că erau copiate în atelierele olarilor sau coroplaştilor romani, chipurile groteşti decorative au o largă răspîndire în secolul al II-lea în zona centrală a Europei, de la Rin şi pînă la Tisa. Caracterul decorativ al unor astfel de măşti, ce se suspendau pe pereţii atriilor, este demonstrat şi prin faptul că exemplarul de la Aquincum (fig. 6) nu are nici ochii şi nici gura perforate [16], ele putînd fi vopsite cu o culoare deschisă sau închisă, în aşa fel încît să creeze un contrast cu restul feţei, după cum tot pentru contrast erau executate şi perforaţiile de mult prea mică dimensiune pentru văz sau sunet, ale măştilor de la Trier, Köln, Worms, Wiesbaden şi Strassbourg [17].

Desprindem astfel încheierea că în lumina cameii gryllos de la Cabinetul numismatic al Academiei se conturează în mod mai precis acea tendinţă a artei elenistico-romane de a transforma figura omenească caricaturizată, într-un element decorativ, frîngînd astfel o dată mai mult normele esteticii clasice greceşti ce concepea omul ca măsură a universului. Este, fără îndoială, în această tendinţă un întîrziat răsunet al concepţiei artei egiptene potrivit căreia chipului omenesc îi revine doar un rol decorativ într-o structură artistică, după cum aspectul de care ne-am ocupat al caricaturii elenistico-romane îşi are la rîndul său răsunetul tîrziu în măştile decorative ale stilului gotic.

[10] Pentru rostul lor în *drómena* misterelor de la Eleusis, cf. A. W. Pickard-Cambridge, „Dithyramb Tragedy and Comedy", ed. II, Oxford, 1962, p. 110.

[11] Margarete Bieber, „The History of the Greek and Roman Theater", Princeton, 1961, p. 38–47; T.B.L. Webster: „Monuments Illustrating Old and Middle Comedy", Londra, 1960 şi „Monuments Illustrating New Comedy", Londra, 1961

[12] G. Becatti, „Enciclopedia dell'arte antica" ... s.v. *Caricatura*, p. 346, fig. 500; Jean-Pierre Cébe, „La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal", Paris, 1966, în special p. 343–376.

[13] Sînt numeroase camee reprezentînd capete de negru sau bronzuri mici înfăţişînd făpturi ce prin exotismul lor deveneau elemente decorative, cf. Dorothy Kent, *A Bronze Statuette of a Negro*, în „American Journal of Archaeology", vol. 57, nr. 4, 1953, p, 265–267; Margarete Bieber, „The Sculpture of the Hellenistic Age", New York, 1955, p. 97.

[14] Armando Plebe, *Caricatura popolare e caricatura borghese*, în volumul „La nascita del comico", Bari, 1956, p. 73.

[15] Margareta Bieber, *op. cit.*, p. 22, fig 66–69.

[16] Pentru exemplare similare, datate în. ecolul II, în context arheologic – cf. Kuzsinszky Balint, *A gázgyári római fazekastelep Aquincumban*, în „Budapest Regisegei", XI, 1931, p. 310–314, fig. 318.

[17] Ibidem, întreaga bibliografie a descoperirilor.

https://biblioteca-digitala.ro

UN TIMBRU „DE AJUTOR" DIN 1856

NICOLAE VĂTĂMANU

În a doua jumătate a anului 1856 populația bucureșteană se găsea în mare fierbere. Austriecii care ocupau orașul de doi ani de zile, adică de la 6 septembrie 1854, se pregăteau acum să-l părăsească. În aprilie 1856 Coronini adusese la cunoștința domnitorului Știrbei că primise ordin de „evacuare succesivă", adică de plecare pe nesimțite. Domnitorul Știrbei părăsea Bucureștii și, cîteva zile mai tîrziu, în iulie, se instala caimacamul Alexandu Ghica, fostul domn. Curînd sosea la București și comisarul turc Soliman Pașa, care, împreună cu generalul austriac Coronini, aveau să pregătească alegerile pentru Divanul ad-hoc, organul național căruia îi revenea să se pronunțe asupra organizării viitoare a țării. Alegerile erau așteptate după 1 ianuarie și într-adevăr firmanul electoral s-a emis la 1/13 ianuarie 1857. Marea majoritate a poporului se declarase hotărît de partea unirii. Mai existau însă și destule forțe reacționare care sperau că păstrarea situației anterioare le va apăra interesele individuale. Fostul domnitor, acum caimacam, știa bine că nu va putea fi conducătorul celor două țări unite, dar spera încă în epoca aceea că ar mai putea eventual fi domn al Țării Românești. De aceea era înclinat să manevreze împotriva unirii și pentru promovarea propriilor sale interese.

La București efectele crizei de alimente începuseră a se simți de pe la sfîrșitul verii, cînd de bine, de rău, piața trebuia să fie mai bine aprovizionată. Dar nu se putea spera-același lucru și pentru iarna care venea, adică tocmai iarna alegerilor pentru Divanul ad-hoc. Zaharia Carcalechi, gazetarul care, după anecdota reprodusă de Caragiale[1], mîncase bătaie de la Alexandru vodă Ghica, în prima domnie, fiindcă nu scoase în relief „marea reformă" a suprimării mucărilor la iluminatul cu spermanțet, acum ridica în slăvi spiritul de prevedere și cumințenia aceluiași Alexandru Ghica, de astă dată caimacam[2].

În realitate cine răsfoiește paginile din lunile anterioare ale Ziarului „Vestitorului" poate constata că nici în septembrie și nici în august și iulie, ca să nu mai vorbim de celelalte prime luni ale anului, nu se mai văzuse la Obor grîu și făină. Iar această situație se datora atît rapacității armatelor străine care secătuiseră depozitele, cît și rezistenței țărănimii, care mai poseda cîte ceva grîu, dar nu voia să-l vîndă. Zadarnic publicau apeluri ziarele oficiale: „Vestitorul românesc" și „Bulletinul Official", zadarnic strigau pristavii pe la răspîntii că se dă la mezat aprovizionarea capitalei cu grîu, adăugind și nemaiauzita concesie că se primeau cantități oricît de mici. Nimeni nu se grăbea să aducă mult doritul grîu.

Bănuindu-se că totuși grîu exista, dar se ținea ascuns nu numai de țăranii îndîrjiți, dar și de moșierii și de brutarii care voiau să îl speculeze, cîrmuirea, încolțită, vestea peste cîteva zile[3] că oricine poftea avea libertatea să lucreze pîine „nemțească" sau „săsească" și să o vîndă cu prețul care va dori. A doua zi chiar se mai

[1] I. L. Caragiale, „Opere", Buc., 1932, vol. 3, p. 122.
[2] „Bulletinul Official" din 12 septembrie 1856.
[3] „Bulletinul Official" din 19 octombrie 1856.

https://biblioteca-digitala.ro

adăuga [4] că și lipie se poate face de oricine și la orice preț, numai să fie bună și dreaptă la dramuri. Dar, nici aceste măsuri n-au dat rezultatele scontate. Prețul fixat la 1 noiembrie 1856, de 24 parale ocaua de pîine, nu le venea la socoteală brutarilor. Știind că orașul avea nevoie de ei, într-o zi au tras obloanele toți 25 cîți erau în București.

În fața neputinței primăriei, și-a asumat răspunderea poliția. Era pe atunci prefect sau agă, cum încă i se mai zicea, tînărul fecior de domn Dimitrie Ghica, faimosul și decorativul personaj cunoscut sub numele de Beizadea Mitică. La intervenția lui, starostele brutarilor pămînteni a răspuns împăciuitor: să se încuviințeze o oarecare urcare a prețului pîinii, de la 24 parale la 34 parale ocaua și se va găsi oricîtă pîine va fi nevoie [5]. Și într-adevăr, de unde obișnuit brutarii scoteau pîine românească în număr de 27 000 ocale zilnic, au ajuns — după aprobarea noului preț — să scoată 40 000 ocale pe fiecare zi. Prințul caimacam și-a exprimat mulțumirile printr-un ofis către Sfatul Administrativ Extraordinar: „*Dreptatea cere să recunoaștem nepregetata bună îngrijire a domnului șef al Poliției și ostenelile corporației brutarilor*".

Însă urcarea prețului pîinii cu zece parale îngreuna traiul celor mulți și săraci. Ideea „salvatoare" s-a ivit sub forma unor bonuri sau timbre de „zece parale ajutor la pîine". Omul plătea cele 24 parale cuvenite și mai dădea brutarului și un timbru de zece parale pe care-l căpăta gratuit de la deputatul mahalalei. Brutarul se prezenta la vistierie și primea în schimbul timbrelor echivalentul de bani. Era o soluție de moment, fiindcă după ce trecea greul, adică alegerile, viitorul domn nu mai era ținut să respecte această înlesnire. Nu credem că Alexandru Ghica a inventat el însuși această măsură cu caracter atît de demagogic. Este de crezut că a împrumutat-o de pe undeva, din apusul pe unde călătorise după mazilire. În orice caz „soluției" i s-a dat o publicitate extrem de redusă. Caimacamul nu ținea să se laude cu inovația și să indispună puternicele foruri de care depindea soarta sa viitoare. „Bulletinul Official" nu a publicat nimic în legătură cu această măsură și doar „Vestitorul", foaie de importanță secundară, a anunțat că „*toate acele familii scăpătate, care vor avea drept la primirea bonurilor de ajutor pentru pîine, să se adreseze la d. deputat al mahalalei respective*" [6]. Pe de altă parte, deputații erau invitați să le ridice de la poliție [7], ceea ce arăta că tot fiul domnului era amestecat și în această inovație.

Atît și nimic mai mult. O singură dată a apărut anunțul în presă. Într-adevăr, o publicitate ciudat de zgîrcită, dar cît de elocventă! . . .

[4] Ibidem, 20 octombrie, 1956.
[5] „Bulletinul Official" din 9 noiembrie 1856.
[6] „Vestitorul românesc" din 3 noiembrie 1856.
[7] În colecția autorului se află o coală cu 30 asemenea timbre de ajutor; Academia R.S.R. nu posedă acest document, care după știința noastră, nu se mai află în nici o altă colecție.

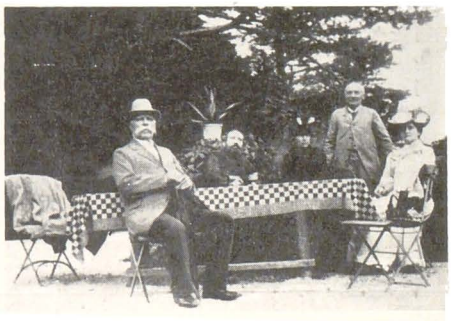
UN DOCUMENT MEMORANDIST INEDIT

EUGENIA ISAC

De la celebrul Proces al Memorandului se împlinesc anul acesta 75 de ani. Cu acest prilej publicăm o fotografie inedită din timpul Procesului Memorandului (1892—1894) făcută probabil la Turda, în casa președintelui Partidului Național Român, dr. Ion Rațiu, acuzat principal al procesului. În fotografie sînt reprezentați — pe lîngă alții — dr. Ioan Rațiu (pe scaun, cu pălărie) și dr. Aurel Isac, din Cluj, apărător principal în Procesul Memorandului, proces despre care scriau mai toate ziarele Europei civilizate de pe vremuri. În casa din Cluj a avocatului Aurel Isac (1845—1932) — tatăl poetului Emil Isac — se ține cu obicei întrunirile memorandiștilor — acuzați sau apărători. Aici se dicutau măsurile necesare pentru apărarea nobilei cauze românești propagată de luptătorii memorandiști. În muzeul memorial Emil Isac din Cluj, se păstrează, pe lîngă interesante fotografii contemporane, numeroase scrisori originale, ca de pildă de la dr. Ioan Rațiu, dr. Vasile Lucaciu, dr. George Popp de Băsești, dr. Amos Frâncu etc. trimise lui Aurel Isac. O fotografie în grup a celor osîndiți în proces este expusă în loc de cinste în camera de lucru a poetului Emil Isac.

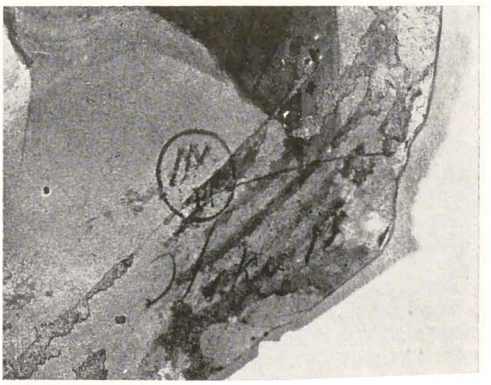
Prin publicarea acestei fotografii inedite Muzeul memorial Emil Isac dorește să aducă o mică contribuție cu prilejul aniversării Procesului Memorandului care a marcat unul din momentele înălțătoare ale luptei pentru unitatea națională a poporului român.

Dr. Ioan Rațiu și (în picioare) dr. Aurel Isac



https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE UN PORTRET AL PITĂRESEI ZINCA BĂLCESCU



Semnătura lui M. Sikó (colţ, dreapta)

HORIA NESTORESCU

M. Sikó – Portretul pităresei Zinca Bălcescu

Se semnala într-un număr de acum cîţiva ani al revistei „Studii şi cercetări de istoria artei“ [1] o acuarelă datată 1846, pe care o datorăm pictorului de origine secuiască din Transilvania, Miklós Sikó. În cele cîteva luni petrecute la Bucureşti, Miklós Sikó — printre alte lucrări executate aici, ca aceea a căminăresei Smaranda Geanoglu, prezentată în studiul amintit, — a realizat şi portretul pităresei Zinca Bălcescu [2]. Cei care au cercetat acest portret pînă acum [3] l-au considerat, ca şi depozitarii lui [4], a se datora unui autor neidentificat. Se poate afirma cu certitudine că portretul în acuarelă al pităresei Zinca Bălcescu, reprodus în culori şi în ultima ediţie a operelor lui Nicolae Bălcescu [5], este de Sikó.

Din cercetarea cu multă atenţie a semnăturii autorului, plasată în colţul din stînga, jos, al

[1] Paul I. Cernovodeanu, *O acuarelă inedită a portretistului Sikó din 1846*, în „Studii şi cercetări de istoria artei“, IX (1962), nr. 1, p. 196–198. Cf., tot aici şi datele biografice ale lui Miklós Sikó (1816–1900), p. 196.

[2] Vezi reproducerea alăturată.

[3] Adrian Corbu şi prof. G. Zane, cf. Nicolae Bălcescu, *Opere*. (Vol.) IV. *Corespondenţa* . . . Ediţie critică de G. Zane, Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1962, p. 144–145 şi notă, p. 656.

[4] Galeriile naţionale de artă ale Republicii Socialiste România, *Stampe*, nr. inv. 3030. Totuşi, într-un inventar mai vechi se află trecut ca autor: Sikó. De ce n-a fost păstrată această identificare, nu ştim. Poate la reinventariere, semnătura fiind puţin vizibilă, a fost trecut ca „anonim“, fără a se mai lua în considerare inventarul vechi; de altfel, însăşi personalitatea lui Sikó este destul de puţin cunoscută.

[5] N. Bălcescu, *op. cit.*, p. 144–145.

https://biblioteca-digitala.ro

portretului [6], rezultă în mod expres, că lucrarea aparține lui Sikó; iar data nu poate fi alta — originalul parțial deteriorat indicînd 1800 — decît 1846, întrucît, după cum este știut, Sikó a stat în București, în acest an, numai cîteva luni.

Ca și portretul cămănăresei Smaranda Geanoglu [7], cel al pităresei Zinca Bălcescu — asemănător în maniera execuției pînă la amănunte comune — este realizat tot pe carton. Actualmente, lucrarea este, în parte, deteriorată de vreme și condițiile vitrege în care va fi fost păstrată pînă la intrarea ei în fondurile Galeriilor naționale de artă ale Republicii Socialiste România [8].

Catalogată ca „*acuarelă și guașă pe hîrtie ocru*", lucrarea are un format oval, avînd dimensiunile de 240 × 185 (300 × 210) [9].

Potretul, pe care îl reproducem alăturat, suficient de cunoscut, nu mai necesită, desigur, o prezentare specială, el fiind inedit numai sub aspectul autorului. O precizare este, însă, necesară. Cămănăreasa Smaranda Geanoglu și pităreasa Zinca Bălcescu erau nu numai rude [10], dar locuiau și în aceeași „vărpsea" de verde, prima în mahalaua Antimului [11].

Semnalarea pe care o facem aduce, deci, o nouă contribuție la cunoașterea activității pictorului Miklós Sikó în Țara Românească și totodată identifică autorul portretului pităresei Zinca Bălcescu, mama marelui nostru istoric revoluționar-democrat Nicolae Bălcescu.

[6] Vezi facsismilul alăturat.

[7] Smaranda Geanoglu (cca. 1783—1852), grecoaică de origine, era văduva cămănarului Iordache Geanoglu — scris uneori și Geartoglu — (1778—1837), judecător în Vlașca (informații comunicate de Paul I. Cernovodeanu).

[8] După informațiile date de Adrian Corbu profesorului G. Zane (N. Bălcescu, *op. cit.*, p. 656), rezultă că acuarela „*provine din familia Barbu Bălcescu, de la fiica lui, Olga*". În ediția din anul 1964 a aceleiași opere, editorul renunță la precizarea „*de la fiica lui, Olga*", ceea ce denotă că informația se baza pe o tradiție orală nesigură. Este însă certă proveniența din familia descendenților lui Barbu Bălcescu. Inventarul Galeriilor naționale de artă ale Republicii Socialiste România indică, ccrect, aceasta: Casa de Creație a Uniunii Scriitorilor „N. Bălcescu", Bălcești-Argeș (1951), care a funcționat în fostul conac al Bălceștilor, reconstruit de familia Mandrea — ei înșiși descendenți prin femei din Bălcești (Zoe Bălcescu fiica lui Barbu Bălcescu, fratele mai mic al lui Nicolae, a fost căsătorită cu Nicolae Mandrea).

[9] Dimensiunea 240 × 185 corespunde portretului, iar cea de 300 × 210 cartonului.

[10] Scarlat, fiul soților Smaranda și Iordache Geanoglu era căsătorit cu Marghioala, fiica Zincăi și a pitarului Barbu Bălcescu. Căsătoria a avut loc în anul 1835.

[11] Arh. St. Buc., *Catagrafii*, nr. 84, f° 21, nr. de ordine 96 (pentru Smaranda Geanoglu) și ibidem, *Ministerul Justiției — Extrajudiciare*, nr. 429/1847, f° 5 (pentru Zinca Bălcescu).

O SCULPTURĂ DIN SECOLUL AL XVI-LEA ÎN MOLDOVA

PETRE OPREA

Turnul de nord al mănăstirii Sucevița unde se află sculptura

https://biblioteca-digitala.ro

Este bine cunoscut faptul că în perioada feudalismului autoritatea bisericii ortodoxe, ale cărei dogme interziceau „chipul cioplit", a exercitat un control sever asupra dezvoltării sculpturii figurative antropomorfe. De aceea, sculptura figurativă s-a practicat rareori, îndeobşte în relief plat, fiind subordonată arhitecturii sau împodobind lespezile funerare. Cu toate acestea, în mod izolat, se semnalează şi unele excepţii, cum este cazul figurii care se află plasată deasupra contrafortului turnului de nord al zidului mănăstirei Suceviţa.

Sculptura, care a suferit de-a lungul vremii foarte mult din cauza intemperiilor, deoarece contraforţii zidului de incintă nu aveau acoperişuri de şindrilă ca acum, redă sumar o figură ai cărei ochi, nas şi gură sînt foarte stîngaci indicate. Pe cap pare că ar purta o cască. Înălţimea sculpturii este de aproximativ 35 cm. Pe frunte, scrijelate probabil mai tîrziu, par să se descifreze literele ВАНО.

În legătură cu această figură legenda locală afirmă că ar fi portretul unei credincioase care vreme de peste 30 ani a cărat pietre pentru zidirea mănăstiriei [1]. Cunoscute fiind împrejurările în care a fost construită mănăstirea Suceviţa, ctitcrită între anii 1582–1584 de către familia Movileştilor, legenda amintită nu pare a avea nici un temei real. De asemenea considerînd execuţia foarte grosolană şi amplasarea figurii într-un loc aproape invizibil este greu de acceptat că în general ar putea fi vorba despre un portret propriu-zis, cu atît mai puţin al vreunui donator. Mai probabil este vorba despre o simplă figură decorativă realizată o dată cu construirea turnului. De aceea, credem că nu greşim atribuind-o ultimilor ani ai secolului al XVI-lea, atunci cînd se încheiau lucrările de zidărie ale ctitoriei Movileştilor.

Autorul reliefului presupunem a fi un localnic, încă neobişnuit cu asemenea lucrări, dar care sub influenţa unui meşter străin îşi încerca puterile în reprezentări antropomorfe. Deşi de mică valoare artistică, relieful de la Suceviţa, semnalat în recenta monografie a monumentului, dar necunoscut încă [2] prezintă un real interes, fiind unul dintre cele mai vechi exemplare de acest gen în sculptura monumentală românească.

[1] D. Dan: Mănăstirea şi comuna Suceviţa, Bucureşti, 1923.

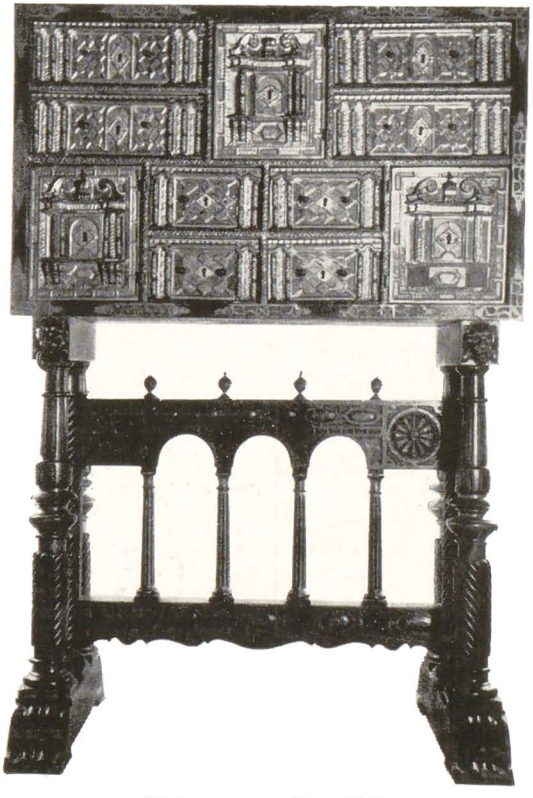
[2] M. A. Musicescu şi M. Berza: Mănăstirea Suceviţa, Bucureşti, 1958, p. 7.

Sculptura de pe turnul de nord al mănăstirii Suceviţa

https://biblioteca-digitala.ro

IDENTIFICAREA A TREI PIESE DE MOBILIER SPANIOL DIN COLECȚIA MUZEULUI DE ARTĂ AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

VIORICA DENE



Cabinet-secretar „Vargueño"

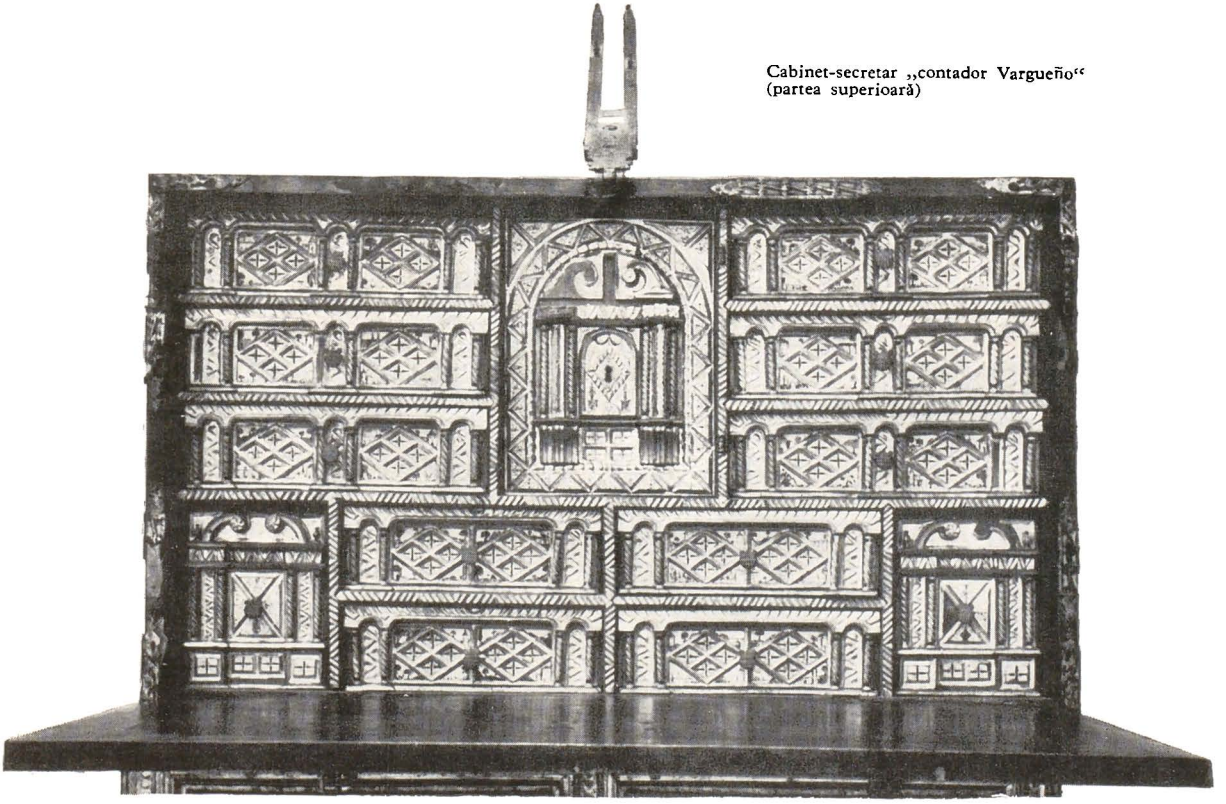
https://biblioteca-digitala.ro

Arta decorativă europeană este reprezentată în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România atît prin tapiserii de mare valoare, cît şi prin ceramică, metale, miniaturi, mobilier etc., realizări de seamă ale unor centre bine cunoscute din diferite ţări. Dintre piesele interesante ca formă şi motive decorative, două mobile care aparţin aceluiaşi gen — adică formei de cabinet-secretar — şi, a treia, o comodă pe picioare înalte şi arcuite, primele două provenind din fosta colecţie a Castelului Peleş din Sinaia şi a treia intrată în colecţiile noastre datorită unui transfer, au făcut obiectul unei cercetări mai amănunţite pentru identificarea nu numai a locului de origine, dar şi a secolului în care au fost create.

Cabinetele, prin forma şi ornamentica lor, bazată pe lemn sculptat şi aurit, au permis încă de la inventarierea lor să fie considerate de origine spaniolă. Comoda însă punea probleme mai complexe, întrucît prin formă putea aparţine şi unor ţări ca Franţa, Ţările de Jos sau Germania, iar prin motivele intarsiate se aseamănă cu mobilierul realizat în Franţa secolului al XVIII-lea. De asemenea, ar fi putut fi o copie executată în secolul trecut la Viena sau Nürenberg, centre celebre pentru imitarea unor piese originale, căutate de colecţionari.

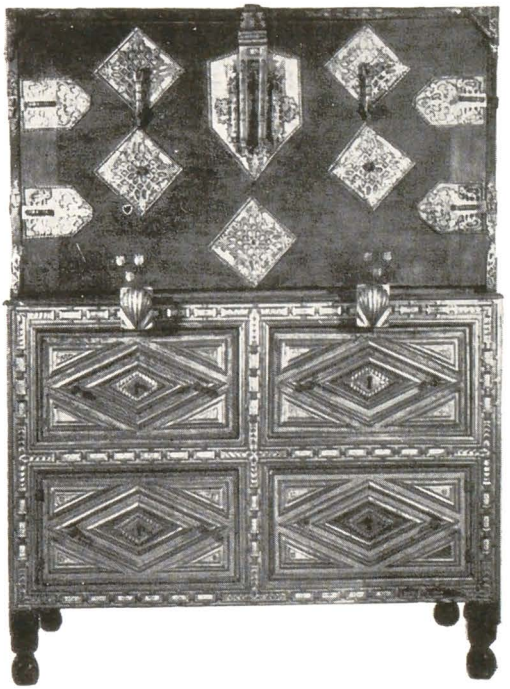
Cabinetul de formă paralelipipedică este constituit dintr-o ladă aşezată pe alta de aproape aceleaşi dimensiuni, avînd ambele mînere laterale pentru a putea fi deplasate separat şi deci mult mai uşor. El aparţine tipului de cabinete, denumite „vargueño“ (de la oraşul Vargas de lîngă Toledo, renumit pentru fabricarea acestui gen de mobile), fiind destinat să împodobească castelele seniorilor feudali, şi, la nevoie, să-i întovărăşească în peregrinările lor. Funcţia sa de bază era de a primi preţioase bibelouri sau de a ascunde scrisori şi acte compromiţătoare în sertare bine mascate.

Cel pe care l-am studiat este denumit „contador Vargueño“, ceea ce înseamnă cabinet-



Cabinet-secretar „contador Vargueño“ (partea superioară)

https://biblioteca-digitala.ro



birou de cămătar. Lada superioară se deschide printr-un capac rabatant, care servește drept masă de scris, atunci cînd i se trag cele două bare de susținere, terminate prin cîte un mîner în formă de scoică. În interior, această ladă se dovedește a fi un cabinet-secretar, bine cunoscut ca formă în epoca Renașterii. Postamentul are patru sertare mici, atît de bine mascate încît dacă nu ar avea broaște, ar părea simple motive romboidale. Ambele piese sînt din lemn de nuc, împodobite la exterior cu motive geometrice. Lada superioară are ornamentele de formă romboidală, dispuse simetric, decupate din lamele de fier vopsite în galben, în formă de rozetă, terminată prin frunze stilizate. Întregul decor este cuprins într-un chenar în torsadă și se desprinde pe un fond de catifea vișinie, azi extrem de uzată. Contrastul de culori și de materiale asigură un efect decorativ puternic. Închizătoarea tăbliei, în formă de scut (să nu uităm că acest cabinet era destinat nobilimii spaniole), este extrem de originală și prezintă un fel de blazon, cu animale heraldice afrontate din lamele de fier decupat, dispuse în stînga și dreapta broaștei. În interior, cele 12 sertare ale cabinetului au motive formate din plăcuțe din os pictat în culorii vii, reprezentînd cîte o scenă pitorească din viața cotidiană; peisaje înveselite de diferite păsări într-o atitudine combativă, pescari vîslind, diferite edificii sumar schițate sau vegetația mediteraneană sugestiv redată. Motivul romboidal, care apare ca un leit-motiv, este încadrat de un chenar în mezzo-relief.

Lada inferioară, care conține patru sertare, amintește motivele celei superioare, fiind concepută în același spirit, dar realizată mai ales prin efecte de culoare (roz, aur și bej); plăcuțele din os pictat sînt mult mai discrete. Chenarul în care se află fiecare sertar este format din motive dreptunghiulare mici, grupate cîte trei sau cîte șase și alternînd cu un ornament vegetal stilizat.

Acest vargueño din colecția muzeului, care a aparținut colecției Castelului Peleș din Sinaia, seamănă cu cel expus la Muzeul național din Barcelona, provenind din Colecția Luis Ruiz din Madrid [1]. De asemenea se poate apropia de o piesă reprodusă în Kunstgeschichte des

[1] Guia del Museo del Palacio Nacional, sala XXXIII, nr. cat. 1 236, foto p. 532 (Exp. internațională din 1929).

Dulăpior-comodă

https://biblioteca-digitala.ro

Möbels, care figurează în colecţia A. Byne din Madrid [2]. Din compararea acestor trei cabinete, toate încadrîndu-se prin stilul lor aceleiaşi epoci, rezultă că ele aparţin secolului al XVI-lea şi că ebeniştii reluau aceleaşi motive, cu mici schimbări. Sînt interesante de subliniat elementele realiste strecurate cu abilitate în noianul de ornamente cu caracter pur decorativ.

Alt gen de cabinet este cel format tot din două corpuri suprapuse, dar cu postamentul constituit din coloane, dispuse distanţat, ceea ce creează o impresie de gracilitate, opusă celei pe care o dă vargueño-ul studiat mai înainte. Motivele ornamentale — dispuse simetric — sînt inspirate din arta maură a cărei amintire se păstrează atît de vie. Colonete simulate flanchează părţile laterale ale sertarelor şi uşii, iar către centru un motiv tipic arab, dispus fie pe verticală, fie pe orizontală, conţine plăcuţe de os pictate fiecare cu cîte un motiv floral, geometric sau cu litere arabe. Colonetele în torsadă formează un motiv care revine stăruitor în întreaga piesă. Pe margini, cabinetul are pe chenarul din lemn de culoare maro deschis, ornamente din lamele de fier vopsit galben, decupat „à jour", ceea ce dă o şi mai mare vioiciune întregii compoziţii.

Postamentul de acest tip, denumit „puente" (pod) se sprijină lateral pe două picioare terminate prin gheare de leu, avînd în partea superioară două capete de leu cu cîte un inel în gură, sculptate în semi-relief, cu o deosebită măiestrie.

Cabinetul dovedeşte o predilecţie pentru simetria formelor, un ritm arhitectonic subliniat prin registrele suprapuse, un echilibru al volumelor bazat pe o judicioasă repartizare a valorilor, calităţi specifice artei Renaşterii italiene şi care apoi au fost trecute şi altor ţări. Bogata ornamentaţie în care se îmbină elementele stilului „mudejar", cel al Renaşterii şi al Barocului, ne-au condus să situăm această mobilă ca aparţinînd începutului secolului al XVII-lea, cînd Barocul italian pătrunde şi în Peninsula Iberică.

A treia piesă este un dulăpior comodă care seamănă oarecum cu piesele realizate în Franţa, Anglia şi Germania la începutul secolului al XVIII-lea.

Lemnul de diferite esenţe, savant distribuite pentru a realiza un joc rafinat de culori, este înviorat prin scenele de vînătoare, de pe cele trei sertare, pline de dinamism, obţinute prin incrustaţii de os. Diferitele etape ale vînătoarei de mistreţi sînt scoase în evidenţă prin compoziţiile distribuite pe partea anterioară a mobilei, fiecare sertar avînd reprezentat un alt moment cînd vînătorii hăituiesc animalele sălbatice cu ajutorul cîinilor şi a unor lănci speciale. Mînerele, dispuse două cîte două pe fiecare sertar, reprezintă capete de lei, cu un inel în bot. Bronzul aurit este cizelat de o mînă de maestru. De asemenea, restul motivelor intarsiate cu mare fineţe dovedeşte simţul artistic şi priceperea ebenistului. Fidelitatea redării costumelor din epoca lui Filip al II-lea (1527—1598) — pantaloni bufanţi, haine scurte şi largi, care flutură în vînt, pălăriuţe cu borul rotund, avînd într-o parte o pană —, notaţiile sumare, dar pline de farmec ale peisajului, ale cărui denivelări sînt sugerate prin linii frînte, vegetaţia din primul plan, redată la dimensiuni foarte mari în comparaţie cu copacii stilizaţi, contribuie la frumuseţea acestei piese, remarcabilă prin forma ei elegantă şi bine proporţionată.

Comoda, deşi inspirată după forma scrinurilor franceze, răspîndită apoi şi în Germania, şi în Ţările de Jos, ornamentată cu scene care — la o privire mai superficială — ar putea să inducă pe cercetător să o considere ca opera unor meşteri germani, este prin particularităţile sale, bazate pe o concepţie mai dinamică a distribuirii motivelor decorative, un exemplar valoros şi interesant al artei spaniole din secolul al XVIII-lea. Şi aceste scene sînt inspirate din literatura poporului iberic. De asemenea, trebuie remarcat încă o dată finisajul comodei care atestă măiestria la care ajunseseră şi ebeniştii spanioli.

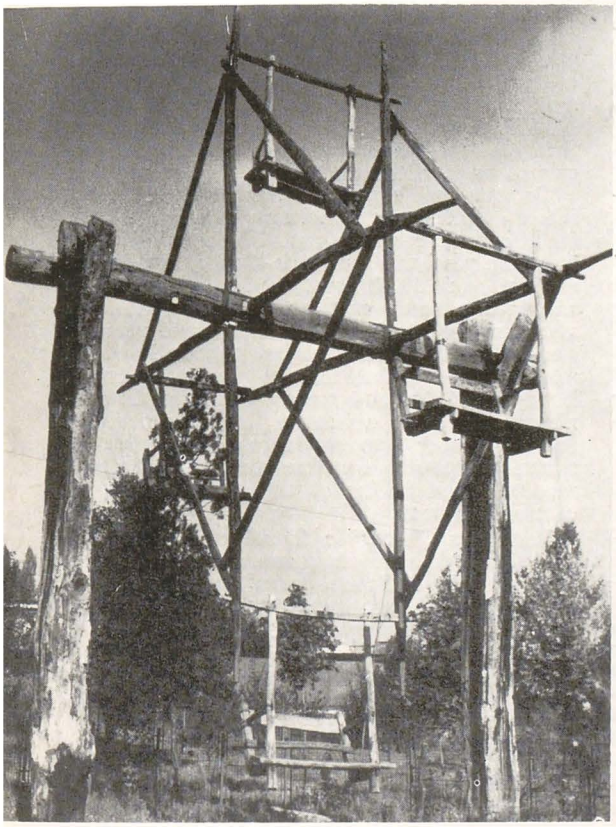
Din analiza acestor trei piese de mobilier, aflate în patrimoniul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, rezultă originalitatea caracterelor — aparent contrarii — care conferă mobilierului spaniol un aspect masiv şi totodată aerian, o impresie de forţă şi totodată de gracilitate bazată pe o bogăţie — uneori luxuriantă — de ornamente, reţinute în chenare severe; îmbinarea acestor trăsături este marcată de acelaşi lirism care emană din literatura, muzica şi din dansurile poporului spaniol, a cărui originalitate şi vitalitate în aceste domenii sînt bine cunoscute.

[2] Adolf Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, Propyläen, 1927, p. 209, reprod. nr. 218.

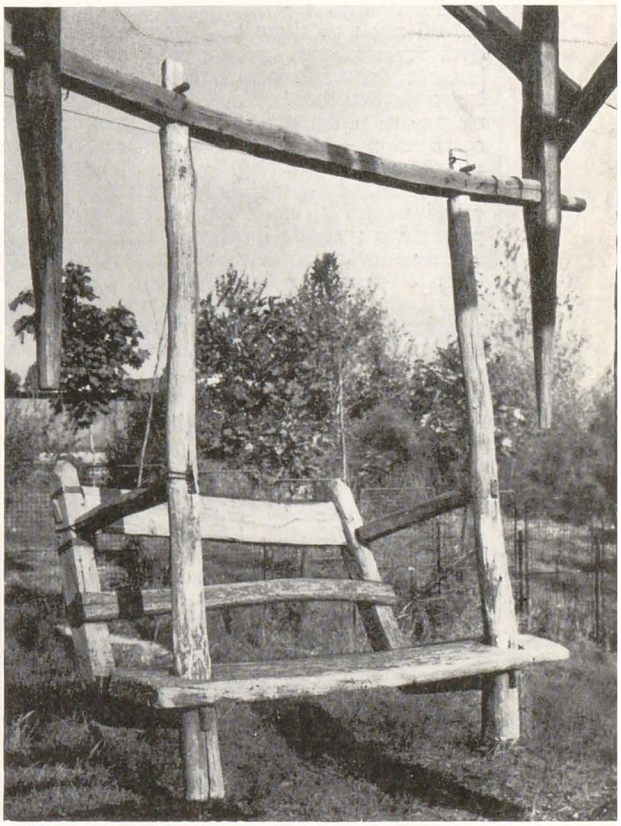
https://biblioteca-digitala.ro

„HORA“ DE LA ZĂPODENI-VASLUI

ION CHELCEA



„Hora“ (Scrînciobul) de la Zăpodeni



Scrînciobul (detaliu)

https://biblioteca-digitala.ro

Poporul român are o bogată tradiție, care nu e încă destul de bine cunoscută nici teritorial — pe zone etnografice —, și nici în profunzime istorică. Ca exemplu, între altele, am putea da și scrînciobul, pentru care nu avem publicat pînă acum un material consistent, cu tot interesul pe care-l prezintă fenomenul. Ne propunem, în cele ce urmează, să înfățișăm cititorului „hora" de la Zăpodeni — nume local ce se dă scrînciobului.

Satul Zăpodeni, unde fenomenul a fost observat, cade la 17 km nord-vest de orașul Vaslui și e situat într-un bazin de recepție cu o ușoară înclinare NS—NV, la confluența unor pîraie, cel mai important fiind Telejna — vale pe care s-ar putea spune că e situat satul (v. harta).

În anii 1966 și chiar mai înainte s-au făcut unele cercetări în zonă între altele și pentru achiziționarea unui scrînciob, denumit de localnici „horă". În alte regiuni ar putea fi găsite și alte denumiri. [1]

Mai mult ca sigur că denumirea de „horă" dată scrînciobului trebuie pusă în legătură cu jocurile, dansurile ce au loc în sărbători pe același loc, o dată cu datul în scrînciob, dacă, eventual, nu ne-am putea gîndi și la mișcarea în cerc — roată mare — pe care o face scrînciobul cînd se învîrtește.

Fenomenul n-a mai fost cercetat și din această cauză ne-am și oprit asupra lui, mai ales că prezintă o serie de implicații de natură socială.

Într-adevăr scrînciobul, respectiv „hora" cum e denumită la Zăpodeni, reprezintă o datină străveche la români, cu o arie de răspîndire ce depășește fruntariile actuale ale țării noastre și e de pus în legătură cu bunăstarea omului, cu sănătatea și avutul său. Vizează de aproape și anumite rituri agrare, cum o dovedesc unele asertiuni legate de desfășurarea obiceiului.

★

Dar să vedem în ce constă fenomenul.

În zilele noastre, datina are un scop pur distractiv. Ea e practicată exclusiv de tineret, în sărbătorile de primăvară (sărbătorile de Paști și Duminica Tomii).

Cu două-trei săptămîni înainte de Paști, flăcăii cei mai destoinici, în număr de trei-patru, numiți și *cămărași*, dacă n-au scrînciob în sat, caută să-l înjghebeze. Pentru aceasta cumpără lemnul pentru scrînciob, care e format din două furci masive de stejar, bifurcate la partea de sus, avînd dimensiunile aproximativ de 6,75 m înălțime și 50 cm grosime în diametru. Aceste furci se îngroapă cu un capăt în pămînt, la o adîncime de 2 m, iar capetele bifurcate susțin un grindei, prin care sînt trecute un număr de 4 *bolzi*. De aceștia se prind patru *polițe* numite și *leagăne*, 2 mari și 2 mici, în care se dau flăcăi și fete, întreg satul, în schimbul unei taxe fixe stabilite de către cămărași.

Scrînciobul este instalat de obicei în centrul satului. Dacă satul, cum e cazul cu Zăpodeni, e format din mai multe cătune, în fiecare cătun se face „horă" (scrînciob).

În Zăpodeni, potrivit împărțirii firești a satului în cătune, avem partea de sat numită *în deal*, *în sus* și *pe margine*. În fiecare din aceste cătune funcționează la Paști cîte-o „horă" — în total trei scrîncioburi, fără să mai fie socotite și celelalte sate ce țin de comuna Zăpodeni: Delea, Portari și Ciofeni, unde se va organiza de asemenea „horă", ca și la Zăpodeni.

Lemnul cumpărat de cămărași este transportat în sat, prelucrat de anumiți meșteri și apoi instalat la locul indicat, de așa fel încît să prezinte suficiente garanții de funcționare [2].

„Hora" e pusă în mișcare de 4 boldași, iar grindeiul, ca să nu scîrțîe în timpul învîrtirii, se unge la osie cu ștevie, o plantă care fiind strivită de grindei în timpul învîrtirii, secretă un fel de suc unsuros, care face ca axul dintre furci (dimpreună cu boldurile și polițele încărcate cu lume) să lunece mai ușor și fără zgomot.

Tot cămărașii angajează și muzica. Spre deosebire de alte regiuni, aici muzica e formată din fanfară, care costă scump. Nu se obișnuiesc în aceste părți nici tarafe de lăutari, nici orchestre, ci exclusiv fanfare. Ar fi deadreptul de subapreciat satul care ar proceda altfel. În afară de plată în bani, muzicanții mai primesc cam 200—300 ouă neînroșite, pe care le adună flăcăii de pe la fetele mari [3], precum și hrană. Fetele mari sînt obligate a da mîncare la muzicanți, *cu rîndu:* dimineața, la prînz și seara.

Deci „hora" este un fenomen complex nu numai din punct de vedere economic, ci și sub raportul implicațiilor și acțiunilor sociale pe care le comportă.

Instalarea „horei" e făcută cu un anumit scop: acela de a fi ridicați oamenii peste grindei la o anumită înălțime, *trasul* în horă constituind un eveniment important în viața satului. Datul în scrînciob respectă o anumită ordine. În ziua întîi de Paști se dau în scrînciob *gratis*, fetele și mamele lor; fete cu fete și femei cu femei. Bărbații nu se dau în prima zi de Paști, aceasta fiind considerată *ziua femeilor*.

În afară de ridicarea în aer cu ajutorul scrînciobului, pe același loc, se fac jocuri; se dan-

---

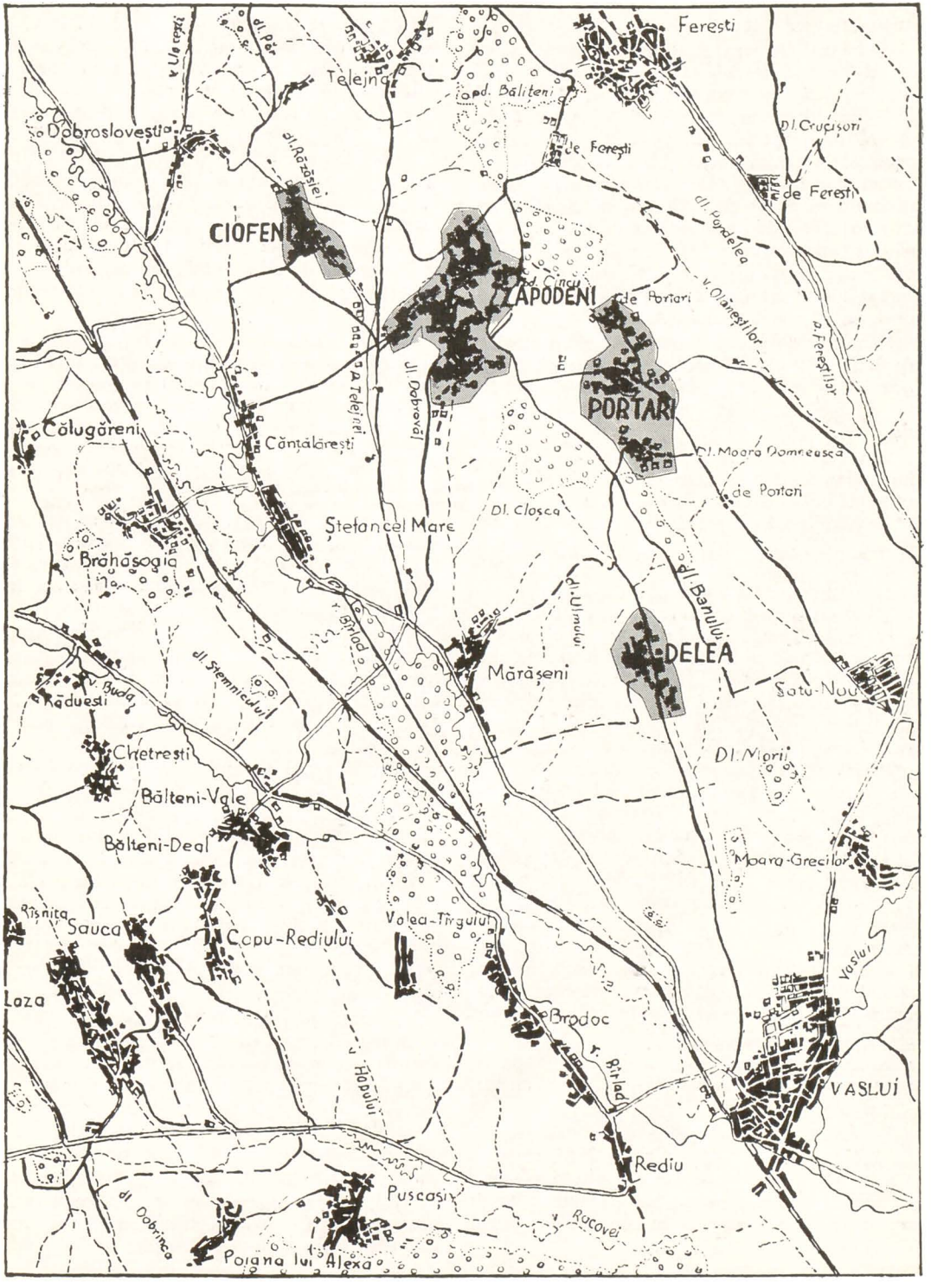
[1] Termenul de *scrînciob*, *scrînciov*, e folosit în Moldova adesea, dar și prin Muntenia (scîrcium) și Oltenia chiar. În Muntenia mai e folosit și cuvîntul *dulap*. Aceeași denumire scîrciom, scîrciov mai e folosită și prin Transilvania.

Etimologic *dulap* e de pus în legătură cu turc. *dolab*, d. pers. *dolab*, pe cînd cuvîntul scrînciob e mai puțin cunoscut din punct de vedere etimologic (Tiktin, Rum. Deutsch. Wrtb. s.v.).

[2] La instalare se ține seama ca scrînciobul să fie bine *cumpănit* și destul de rezistent spre a susține pe cei ce se dau în scrînciob.

[3] Se impune cu acest prilej și o mică explicație: muzicanții primesc aceste ouă neînroșite pentru a le folosi la paștele lor, numit *paștele țiganilor*, ce cade în prima joi după paștele românilor. E natural, ei fiind ocupați cu cîntatul, să-și serbeze paștele în altă zi. Muzicanții sînt contractați de la Vaslui sau din comuna Valea Mare, unde sînt muzicanți recunoscuți.

https://biblioteca-digitala.ro



Satul Zăpodeni, poziția geografică

https://biblioteca-digitala.ro

seză hora, sîrba, polca, „lele albă", „frunza nucului" etc.

Cămărașii în această zi trebuie să fie foarte atenți, ochi și urechi, să nu piardă din vedere ca vreo fată sau vreo mamă să nu fie dată în scrînciob, deoarece, a doua zi de paște flăcăii umblă din casă în casă prin sat, cu muzica, primind în schimb bani și alte daruri. Acestui obicei i se spune *vălărit*. În atare caz, flăcăii, umblînd prin sat cu vălăritul, pe lîngă faptul că n-ar scăpa de observații ca acestea: „*mulțumesc că m-ai dat în horă, ca să am cînepă la vară*" . . . ar pierde și colacul (sau cozonacul) așteptat de feciori cu acest prilej (mai ales de pe la casele cu fete mari).

Femeile, în special, țin la datul în scrînciob. Atunci se aude spunîndu-se către cămărași: „*bădie sau cumetre, să ai grije să mă dai huța, în grindei, ca să crească cînepa — naltă și subțire*"...

Cînd din cauza rotirii scrînciobului balansul leagănelor este prea mare, unele femei de jos, strigă la cele de sus: „*de-ajuns cumătră, că are să se patulească cînepa*"... (a patuli în graiul locului însemnează a se culca la pămînt).

Se vinde satul. Trebuie să se precizeze din capul locului, că rareori cămărașii au în grija lor, direct, „hora" și rareori merg cu vălăritul prin sat. De cele mai multe ori se recurge pentru aceasta la intermediul altor flăcăi, care-și iau asupra lor vălăritul. În acest scop cămărașii scot la licitație ceea ce se poate scoate de prin sat umblînd cu vălăritul, plecîndu-se de la un preț convenabil cămărașilor. În cazul cînd prețul la care se ajunge e satisfăcător, 2—3 flăcăi care au supralicitat umblă cu vălăritul. Banii scoși pot să acopere suma supralicitată, sau pot să nu acopere suma respectivă. Acestui transfer de funcție în desfășurarea obiceiului i se spune curent „*se vinde satul*". Gospodarii plătesc benevol o anumită taxă, pentru că fetele mari și respectiv femeile au fost date în horă în prima zi de pași. E de precizat că în timpul cît se umblă cu vălăritul, parte din fetele mari pregătesc colacul, care se dă ceremonios unui flăcău drag. La aceste case are loc un dans sau două, în casă sau afară.

Se vinde și „hora". Tot a doua zi, după ce au venit de la vălărit, cămărașii vînd și „hora", tot prin licitație.

Aceasta, fie pentru a se simți mai în siguranță cu ceea ce au cheltuit, fie că au tendința de a se elibera mai mult de griji spre a-și petrece, cu atît mai mult, cu cît de astă dată „hora" nu se vinde la flăcăi, ci la oameni de curînd căsătoriți.

Unitatea de timp cît se stă în "horă" este jocul (cît ține o sîrbă de exemplu). Cine vrea, mai stă un joc și se trage astfel în „horă" de două ori. Înseamnează că mai plătește încă o dată. De obicei prețul unei poliți variază între 2—5 lei. În aceste zile, două sau chiar trei, gospodinele care n-au fost date în „horă" de către cămărași în prima zi se dau în horă acum, pe cont propriu. Ele se duc și *împacă* polița, fie grupîndu-se cîte două, fie cu soții lor. Cînd se dau cîte două se zice: „*hai cumătră-n horă ca s-avem cînepă la vară*". Cînd se dă cu soțul se repetă aceeași expresie consacrată: „*hai bărbate de mă trage-n horă ca să crească cînepa*".

În ceea ce privește costumul, cu aproximativ o jumătate de secol înainte de primul război mondial, flăcăii („băietanii") se purtau *național*. După această dată s-a schimbat portul. Ei erau îmbrăcați în cămăși, itari și purtau *iminei* (pantofi cu tocu-nalt). Erau încinși cu bete de lînă sau chingi. Numai fetele apăreau în portul de tîrg.

Cît privește „hora", tineretul lucra pe acea vreme complet independent. Ei asigurau datul în „horă", în special a fetelor de măritat, dar și a altor săteni dornici de a se da în scrînciob, contra plată.

„Hora" stă în atenția satului timp de aproximativ 40 de zile, pînă la Duminica mare. Atunci „hora" se desface și rămîn în picioare numai furcile. Se desfac boldurile, se desfac stinghiile. Leagănele se pun la adăpost. Rămîne numai scheletul.

Natural, astfel de acțiuni colective, cu substrat tradițional, pot avea anumite înțelesuri, adesea mai adînci decît cele ce li se atribuie astăzi. Datul în „horă" al femeilor pentru creșterea cînepii, printr-un ritual ce are loc la începutul primăverii, ne-ar face să credem că la origine e vorba de un *rit agrar*. Într-adevăr, în culturile vechi și străvechi, femeea e considerată ca simbol al fertilității, al procreației. Istoric, prin această filieră se poate pătrunde pînă în matriarhat.

Nu sînt excluse însă, nici unele implicații ce le-ar putea avea datul în scrînciob cu *riturile de inițiere*. Ar arăta-o între altele însăși ridicarea peste grindei, fie a tinerilor între ei, fie a celor mai vrîstnici de către tineri, apoi scoaterea fetelor la horă; datul în scrînciob a acestora; obligația de-a fi jucate etc., vizîndu-se prin aceasta o anumită *treaptă de vîrstă*.

Ca încheiere, reamintim că fenomenul de care ne ocupăm este asociat în zilele noastre exclusiv cu un moment *distractiv*.

https://biblioteca-digitala.ro

ZILELE „CONSTANTIN BRÂNCUȘI"

Astfel au fost intitulate zilele de 16 și 17 martie 1967, cînd, la Hobița, Peștișani, Tîrgu-Jiu și la Craiova s-a comemorat împlinirea unui deceniu de la moartea ilustrului sculptor oltean. Mai înainte de a consemna felul în care s-au desfășurat aceste zile, se cade să facem o scurtă recapitulare a ceea ce s-a realizat efectiv la noi pentru înțelegerea și valorificarea operei lui Brâncuși.

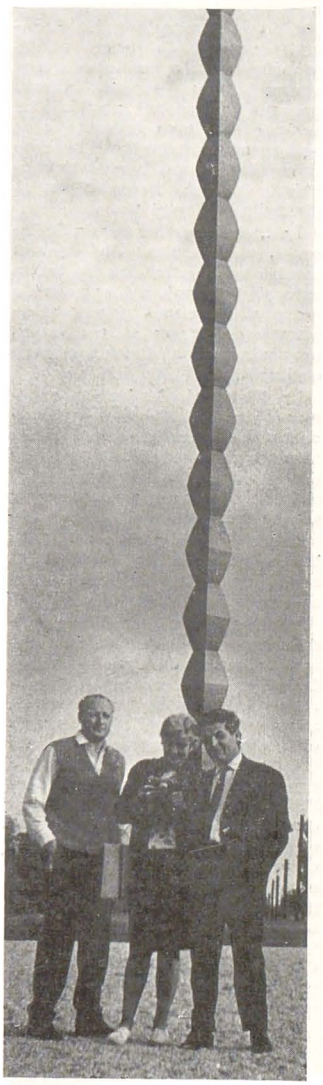
În ultimul deceniu s-a scris, s-a rescris și s-a vorbit din belșug despre viața și, mai puțin, despre lucrările lui Brâncuși. Nu vom înșirui aci toate materialele (proză sau versuri) apărute cu periodicitate în presa noastră. Exceptînd efemeridele, au fost însă tipărite și trei lucrări de lungă respirație: o plachetă sintetică a prof. acad. George Oprescu, în 1964; în 1966, volumul lui Mircea Deac care, în afară unui prețios material ilustrativ, cuprinde un catalog științific, o bibliografie și un text însumînd rezultatul cercetătorilor întreprinse pînă astăzi. Cititorul român are astfel prilejul să facă pentru întîia oară ampla cunoștință a întregii opere, atît cea din țară, cît și cea din străinătate. O a treia contribuție importantă este albumul realizat de Nicolae Săndulescu, prefațat de Geo Bogza, album ce tinde să prezinte lucrările lui Brâncuși aflate în România. Reproducerile sînt de o înaltă calitate artistică; paradoxal am putea spune chiar de o prea bună calitate, păcătuind printr-o viziune personală ce transgresează uneori însuși sensul operei sculptorului. Acest mod de a interpreta sau de a transfigura vine însă în contradicție cu obiectivitatea integrală pe care trebuie să o păstreze imaginea unei lucrări de artă care, în cazul nostru, nu are nevoie de amăgitoare reflectoare și artificii... Respectînd regula și ca să-și ferească opera de atari gingașe deformări, Constantin Brâncuși, încă de la începutul veacului, și-a pozat singur, uneori rudimentar, fiece lucrare.

Prin publicarea unui lot de circa 40 de fotografii inedite (executate în perioada 1889—1937), însăși fizionomia și făptura lui Brâncuși apare sub noi și variate aspecte; aceste imagini vin să se adauge portretelor realizate de Modigliani, Kokoshka, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Camil Ressu, Ion Vlasiu, Leon Biju, Florica Cordescu-Jebeleanu sau întruchipărilor în piatră ale lui Ion Irimescu, Milița Pătrașcu, Constanța Buzdugan, Constantin Lucaci, Ion Vlad, Lucian Murnu, Iosif Fekete ș.a.

Însemnată ni se pare și elucidarea delicatei probleme rezolvate de Sidney Geist — și nebulos reluată de V. G. Paleolog — referitoare la Domnișoara Pogany, ca și identificarea unor modele ale lui Brâncuși în persoana Irenei Renée Franchon, a lui Corneliu Cosmuța, a lui George Lupescu, a profesorului chirurg Zaharia Samfirescu, precum și a altor persoane.

Un capitol nou a fost abordarea graficii lui Brâncuși prin publicarea fragmentară a caietului de schițe deținut de compozitorul Ion Croitoru, precum și a unui frumos desen din colecția Muzeului de artă al Republicii Socialiste România (secția de grafică) — un nud — variantă a celui de la „Guggenheim Museum" din New York.

Tot din opera sculptorului menționăm că au fost aflate, de către Mircea Deac și Petru Comarnescu, printre altele, patru variante ale Supliciului.



Oaspeți străini la **Coloana infinită**.

https://biblioteca-digitala.ro

Cunoașterea tuturor acestor noi lucrări, descoperirea surselor, a modelelor, stabilirea precisă și exhaustivă a expozițiilor la care a participat în țară, precum și a ecourilor stîrnite în presa românească, tipărirea corespondenței (peste 20 de scrisori) credem că constituie acte pozitive importante.

Cinematografia și-a adus tributul realizînd două documentare valoroase ca imagine și concepție; deși atunci cînd filmele sînt vizionate unul după altul, reapar anumite interferențe; de exemplu: reproducerea exact a aceleiași fascinante fotografii a lui Brâncuși, încadrat de poarta românească; sau a aceleiași case oltenești, cu cerdac, văzută aproape din același unghi. Sînt desigur și cîteva secvențe care ar fi putut avantajos lipsi: broasca și copilul, ceata de școlari sbughind de sub Poarta Sărutului, țărăncile cu coșuri etc.

În „zilele lui Constantin Brâncuși", la Hobița, în dreptul locului unde odinioară se înălța casa părintească, a fost adusă o veche și frumoasă poartă țărănească de lemn; și tot acolo, spre aducere aminte, a fost pusă o piatră.

La Peștișani, în incinta școlii numită astăzi „Constantin Brâncuși", s-a dezvelit statuia realizată de sculptorul Ion Vlad, care din nefericire a fost trunchiată și instalată pe un postament cu totul nepotrivit.

O altă placă a fost fixată la Tîrgu-Jiu pe zidul casei Bălănescu unde în anii 1937—1938 se știe că a locuit Brâncuși.

La Craiova a fost inaugurată de asemenea o placă comemorativă la actualul Liceu Agricol — fosta Școală de meserii —, iar în „Parcul poporului" s-a dezvelit monumentul cioplit în granit de sculptorul Constantin Lucaci.

O înfăptuire de toată lauda o constituie deschiderea „sălilor Brâncuși" de la Muzeul de artă din Craiova. De la felul cum erau răsfirate pînă mai ieri într-un hol circular, cele cinci opere au fost astăzi orînduite în mod armonios și instalate pe piedestale metalice, uniforme, putînd fi privite fiecare în parte, cu toată reculegerea. O serie de diapozitive — fotografii și documente esențiale — completează decorul modern și aerat, susceptibil firește de a fi îmbunătățit, de pildă, printr-o lumină mai tamisată și prin fotografii mai puțin cenușii, cusururi ce sînt imputabile întreprinderii „Decorativa", iar nicidecum direcției muzeului care a organizat cu acest prilej și un colocviu unde personalitatea lui Brâncuși a fost evocată de profesorul C. S. Nicolăescu-Plopșor, V. G. Paleolog, Nicole Borteș și de către subsemnatul, încheind astfel șirul ceremoniilor comemorative.

BARBU BREZIANU

●

La 21 mai, în comuna Mănăstirea, raionul Oltenița, a avut loc inaugurarea Muzeului memorial „Alexandru Sahia". Casa în care s-a născut și și-a petrecut anii copilăriei Alexandru Sahia adăpostește în prezent documente, manuscrise, fotografii, obiecte personale ale scriitorului — toate încercînd să reconstituie viața și activitatea înflăcărătului luptător pentru cauza proletariatului.

Muzeul memorial din comuna Mănăstirea este un modest omagiu adus scriitorului militant Alexandru Sahia, și un prilej de cunoaștere a unei vieți și activități închinate celei mai nobile cauze a umanității — zdrobirea orînduirii bazate pe exploatare.

●

La 12 iunie, a avut loc în sala Comedia a Teatrului Național „I. L. Caragiale" festivitatea consacrată împlinirii a 25 de ani de la înființarea Muzeului Teatrului Național, constituit printr-o stăruitoare și neobosită activitate desfășurată în tot acest timp de către George Franga, întemeietorul și directorul muzeului.

La festivitate au luat cuvîntul acad. Zaharia Stancu, acad. Victor Eftimiu, Sică Alexandrescu și George Franga.

În cadrul programului artistic s-au prezentat fragmente din opera lui V. Alecsandri și I. L. Caragiale.

SESIUNE ETNOGRAFICĂ CONSACRATĂ ORNAMENTICII POPULARE

În zilele de 10—12 februarie 1967 a avut loc la Cluj o sesiune științifică de comunicări cu tema „Clasificarea motivelor ornamentale populare". Sesiunea a fost organizată de Filiala din Cluj a Societății de științe istorice și filologice și la ea au participat cercetători de la institutele specializate ale Academiei, muzeografi, cadre didactice și etnografi amatori.

Au fost prezentate următoarele comunicări: Clasificarea morfologică și tematică a motivelor ornamentale în arta populară românească **(Dr. N. Dunăre)**; Motive originar-realiste în ornamentica populară românească **(Conf. univ. I. Frunzetti)**; Tradiții ale ornamenticii preistorice în arta populară românească **(Vanda Wolschi)**; Elemente decorative romano-bizantine în arta populară românească **(Nubar Hamparțumian)**; Contribuții la problema rozacelor **(Pompei Mureșan)**; Ornamentica populară ca izvor de cercetare etnografică **(Ion Drăgoescu)**; O contribuție de peste hotare la cercetarea motivelor ornamentale **(Tiberiu Graur)**; Ornamentica stîlpilor funerari ca izvor de cercetare etnografică **(Ion Drăgoescu și Radu O. Maier)**; Motive ornamentale într-o biserică maramureșană de pe litoral **(Monica Budiș și Florica Vainer)**; Arta lemnului la uneltele pentru prelucrarea textilelor în Bihor **(Maria Călugăru)**; Elemente traforate în arhitectura populară din partea superioară a văii Buzăului **(Petre Idu)**; Motive ornamentale pe lăzi de zestre din Sălaj **(Octavian Bour)**; Elemente decorative străvechi în gravura pe corn **(Kós Károly)**; Ornamentica în tencuială la români **(Ion Drăgoescu și Florica Vainer)**; Aspecte decorative în portul din Certeze, Moișeni și Huta **(Ioniță Andron)**; Motive ornamentale pe ceramica de Vama-Oaș **(Laura Sîrbu)**; Ornamentica ceramicii populare din centrele de olărit din bazinul Crișului Negru **(Tereza Mozeș)**; Contribuții la cercetarea ornamenticii textilelor populare din valea inferioară a Mureșului **(Adriana Petrica-Onofrei)**; Evoluția ornamentală a ștergarelor de perete de-a lungul a cinci generații în Lunca Ilvei-Năsăud **(Pompei Boca)**; Motive ornamentale în broderiile de pe iile românce-lor din zona Tîrnava Mare **(Constantin Catrina)**; Motive ornamentale în broderiile din zona Brateș **(Mihalache Brudiu și Lucreția Brudiu)**; Motive ornamentale din bazinul băimărean **(Magda Ilieșiu)**; Un gen nou al artei populare românești — ornamentica în tablă galvanizată, cu privire concretă a zonei Bihor **(Ion Drăgoescu)**; Ornamentica cingătorilor moldovene — brîie și brînețe **(Emilia Pavel)**; Motive antropomorfe pe scoarțele populare românești **(Marcela Focșa)**;

https://biblioteca-digitala.ro

Laleaua ca motiv în broderiile săseşti din Transilvania (**Herbert Hoffmann**); Motive ornamentale de pe cămăşile maramureşene (**Laura Sîrbu**); Reflexe ale terminologiei portului în antroponimie (**Alexandru Cristureanu**); Probleme actuale în orientarea cercetărilor istoriografiei franceze (**Conf. univ. Camil Mureşan**).

În cadrul discuţiilor au luat cuvîntul acad. prof. Constantin Daicoviciu şi prof. Ştefan Pascu, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, preşedinte al Filialei Cluj a Societăţii de ştiinţe istorice şi filologice.

ION DRĂGOESCU

O SESIUNE ŞTIINŢIFICĂ DEDICATĂ ARTEI VECHI ROMÂNEŞTI

Dobîndind un loc tot mai bine conturat în ansamblul cercetărilor istorice din ţara noastră, efortul istoricilor vechii arte de pe pămîntul românesc de a analiza şi explica mereu mai bine vasta problematică a acesteia, este unanim apreciat şi salutat. O dovadă în plus în acest sens a constituit-o de altfel şi participarea specialiştilor din diferite ramuri ale ştiinţelor istorice — şi nu numai a acestora — la lucrările sesiunii sectorului de artă veche românească din Institutul de istoria artei al Academiei (23—25 martie 1967).

Cele 13 comunicări, precedate de o scurtă prezentare metodologică foarte actuală şi utilă pentru cristalizarea unor căi, metode şi graniţe de cercetare în istoria de artă în genere (Teodora Voinescu, Metode de cercetare în domeniul artei medievale româneşti) **au adus fie interpretări originale în discutarea unor chestiuni mai spinoase sau insuficient cercetate ale artei vechi, fie au făcut cunoscute unui public de specialitate mai larg date noi privind unele capitole sau monumente de artă mai bine cercetate în istoriografia noastră, fie şi-au purtat interesul asupra unor fapte de artă veche total ignorate pînă acum.**

Aspecte diverse ţinînd de aproape toate ramurile de artă veche — arhitectură, pictură murală şi de icoane, sculptură în piatră şi în lemn, argintărie — au intrat în raza de cercetare a autorilor comunicărilor, evidenţiindu-se o dată mai mult faptul că în înţelegerea nuanţată şi de ansamblu a fenomenului artistic medieval, a chipului în care acesta a reflectat concepţia estetică a unei lumi, ea însăşi nuanţată şi complexă, nu se pot accepta discriminări practicate uneori, e drept din ce în ce mai rar, între „arte majore" şi „arte minore".

Tot pe această linie de mereu mai ample deschideri de perspectivă, nu numai tematice ci şi cronologice în domeniul artei vechi, toate comunicările prezentate au arătat că în cercetările întreprinse în cadrul Institutului de istoria artei, atît la Bucureşti cît şi la Cluj, nu se omite nici unul dintre momentele de seamă ale evoluţiei artistice, de la începuturile feudalismului pînă în epoca modernă. Astfel, rînd pe rînd, au fost discutate probleme referitoare la începuturile artei medievale pe o arie vastă, intrată tot mai mult în conştiinţa şi limbajul lumii ştiinţifice sub numele de Orientul creştin, fie în regiunea caucaziană (Sorin Ulea, Asupra formării spaţiului interior în arhitectura medievală din Armenia şi Georgia), **fie în aceea balcano-dunăreană (Răzvan Theodorescu,** Cîteva observaţii asupra unor piese de argintărie din secolul al XIV-lea. În jurul continuităţii artistice balcano-dunărene), **la arta transilvană a secolelor XII—XIV (Gheorghe Arion,** Contribuţii la datarea primei catedrale catolice din Alba Iulia, **Vasile Drăguţ,** Contribuţii privind arhitectura gotică timpurie din Transilvania), **la arhitectura munteană din secolele XIV—XVI (Rada Teodoru,** Pridvorul Tismanei, **Pavel Chihaia,** O veche biserică din Rîmnicul Vîlcea, **Emil Lăzărescu,** O icoană puţin cunoscută din secolul al XVI-lea şi problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeşului), **şi la aceea moldovenească contemporană (Dumitru Nastase,** Spaţiul funerar în arhitectura veacurilor XV şi XVI în Moldova), **la diferite aspecte ale fenomenului artistic brîncovenesc (Teodora Voinescu,** Observaţii asupra stilului brîncovenesc: portalul, **Florentina Dumitrescu,** Observaţii asupra stilului brîncovenesc: sculptura iconostasului, **Cornelia Pillat,** Pictura interioară a bisericii Cretzulescu din Bucureşti), **sau, în sfîrşit, la chestiuni ţinînd de arhitectura şi urbanismul epocii moderne (Constantin Joja,** Pridvorul închis în arhitectura urbană din secolele XIX—XX, **Margareta Benkö,** Probleme urbanistice ale oraşului Cluj în prima jumătate a secolului al XIX-lea). **Lucrările sesiunii au aruncat noi şi preţioase lumini asupra unor puncte de interes major din problematica artei noastre vechi, legate de evoluţia acesteia, de relaţiile ei cu arii de cultură învecinate. Atît comunicările, cît şi luările de cuvînt ale specialiştilor, au făcut şi mai evidentă, printre altele, însemnătatea premiselor clasice greco-romane şi bizantine timpurii în explicarea unor elemente din arta evului mediu de început în ceea ce priveşte formele, repertoriul decorativ, procedeele tehnice şi, mai presus de toate, viziunea estetică, acum cristalizată la diferite popoare ale Orientului creştin şi mai ales ale sud-estului european; au dezbătut interesante ipoteze în ceea ce priveşte datarea, împrejurările construirii şi legăturile cu diferite şantiere ale unor monumente romanice şi gotice ardelene; au sugerat încercări de reconstituire bazate deopotrivă pe elemente arheologico-arhitectonice şi pe izvoare scrise româneşti şi străine în legătură cu planul şi cu programul unor edificii religioase din secolele XIV şi XVI; au încercat refacerea istoricului unor monumente medievale prea puţin cunoscute din Ţara Românească şi au discutat, cu elemente noi de interpretare, planul unor monumente din Moldova; au adus noi contribuţii în ceea ce priveşte relaţiile sculpturii şi picturii din perioada Cantacuzinilor, din aceea a lui Constantin Brîncoveanu şi din aceea a Mavrocordaţilor cu alte domenii de artă contemporană, împrumutarea şi prelucrarea unor forme, motive şi chiar elemente iconografice din repertoriul Renaşterii tîrzii şi din cel al barocului în monumente de la sfîrşitul evului mediu muntean; au dezbătut aspecte inedite ale urbanismului din veacul trecut şi mai cu seamă au făcut incursiuni sugestive şi bogate în consecinţe în capitolul, aproape necercetat, al arhitecturii urbane româneşti din epoca modernă.**

O asemenea varietate de probleme dintre care multe, evident, necesită încă o serie de studii tipologice şi comparative, ca şi cercetări arheologice şi de arhivă, a atras atenţia în chip firesc şi lucrătorilor ştiinţifici ai unor muzee din Bucureşti şi din provincie. Numeroşi colegi, reprezentanţi ai Muzeului de artă, ai Muzeului naţional de antichităţi, ai Muzeului satului, ai Muzeului de artă populară, ai Muzeului

https://biblioteca-digitala.ro

militar central, ai Muzeului Brukenthal — pentru a aminti doar cîteva dintre instituțiile muzeistice interesate de rezultatele muncii noastre — au fost prezenți la sesiune, putînd să ia cunoștință, o dată mai mult, de aceste rezultate, să ne comunice, în unele cazuri, observații utile și pertinente în legătură cu diferitele teme tratate.

Patrimoniul muzeistic românesc cuprinde — așa cum îndeobște știm — un număr foarte mare de obiecte de artă, între care unele (piese de argintărie, de sculptură în lemn și icoane) au fost folosite chiar ca elemente centrale sau de referință în cîteva din comunicările prezentate. De aci necesitatea unei colaborări din ce în ce mai rodnice, și în viitor, între cercetătorii institutelor academice și cercetătorii din muzeele de artă, de istorie și arheologie pentru depistarea sau valorificarea — într-o perspectivă mereu lărgită de istoria artei și de istoria culturii — a unor piese de real interes artistic. Nădăjduim că participarea activă a lucrătorilor științifici din muzee la sesiunea de comunicări din martie 1967 constituie ea însăși chezășia pentru o asemenea conlucrare al cărei rezultat nu poate fi decît sporirea cunoștințelor noastre despre arta veche de pe teritoriul României.

RĂZVAN THEODORESCU

SESIUNEA COMISIEI PENTRU MUNCĂ ȘI UNELTE DE PE LÎNGĂ SOCIETATEA GERMANĂ DE ETNOGRAFIE, SCHLESWIG — R. F. A GERMANIEI

În zilele dintre 5 și 8 aprilie 1967, la sediul Muzeului Schleswig-Holstein (Castelul Gottorf) din Republica Federală a Germaniei au avut loc lucrările sesiunii Comisiei pentru muncă și unelte, de pe lîngă Societatea germană de etnografie.

La această sesiune au participat specialiști din 10 țări europene — Austria, Cehoslovacia, Danemarca, Elveția, Norvegia, Olanda, România, Suedia, Ungaria și Republica Federală a Germaniei, țară gazdă.

Au fost prezentate 18 comunicări, tratînd fie tema muncii și a uneltelor, fie teme de metodologie a cercetării sau de documentație și evidență etnografică. Dăm mai jos titlurile comunicărilor citite: „Cercetarea muncii și a uneltelor în Norvegia", — **Prof. dr. Hilmar Stigum de la Norsk Folkemuseum**; „Cercetarea muncii și uneltelor în Țările de Jos", — **Prof. dr. A. J. Bernet Kempers, director al Muzeului în aer liber din Arnhem — Olanda**; „Colecția uneltelor de muncă de la Deutsches Museum — München", — **ing. dipl. W. Jäckle**; „Documentația pe bază de chestionar la Atlasul etnografic german", — **Dr. docent Günther Wigelmann, director adjunct al acestui Atlas**; „Documentația etnografică la Muzeul Danemarcii", — **Dr. H. Rasmussen**; „Documentația pe baza tablourilor istorice, luate drept sursă", — **Wilhelm Hansen, președinte al Comisiei pentru studiul muncii și uneltelor, director al Muzeului din Detmold-Lippe**; „Documentația sub forma prezentării muzeale în Muzeul Moraviei din Brno", — **Dr. Ludwig Kunz, directorul muzeului**; „Inventarele de moștenire — izvoare de studiu asupra uneltelor agricole, în Suedia de sud", — **Dr. docent Nils — Arvid Bringevs**; „Despre organizarea unei arhive a uneltelor agricole la Muzeul agricol din Budapesta", — **Dr. Ivan Balassa**; „Sisteme de inventariere a uneltelor agricole și meșteșugărești-țărănești", — **Dr. I. Wittichen, Muzeul din Pommern, Republica Federală a Germaniei**; „Metode de documentație etnografică în Renania", — **Dr. G. Simons, Institutul de istorie a culturii populare din Renania, Universitatea din Bonn**; „Metodele și situația inventarierii patrimoniului muzeal în muzeele din Hessa", — **Prof. A. Höck**; „Castelul Gottorf și colecțiile Muzeului din Schleswig-Holstein", — **Dr. E. Schlee, directorul Muzeului din Schleswig-Holstein**; „Prezentarea etnografică a landului în Muzeul din Schleswig-Holstein", — **Dr. A. Lühning — director-adjunct la Muzeul din Schleswig-Holstein**; „Posibilitatea cercetării uneltelor de muncă în insule lingvistice dispărute, demonstrate cu ajutorul exemplelor din Slovenia", — **Dr. M. Wundegraber, Muzeul etnografic din Viena**; „Colecția de machete privind uneltele la Institutul pentru cercetarea agriculturii din Hohenheim", — **Prof. Dr. G. Franz.**

Delegații români au prezentat în cadrul Sesiunii de la Schleswig două comunicări: „Contribuții la cercetarea pe bază de chestionare în etnografia românească contemporană", — **Dr. Cornel Irimie, director adjunct al Muzeului Brukenthal din Sibiu, și** „Rolul colecțiilor muzeelor etnografice din România pentru studiul uneltelor și muncii", — **Nicolae Ungureanu, consultant în Consiliul muzeelor din C.S.C.A.**

Vizitarea organizată a expoziției Muzeului din Schleswig-Holstein, în mod deosebit a secției de etnografie și a depozitelor acesteia, iar în afară de program și a altor puncte și instituții muzeale din diverse centre ale părții nordice a R. F. a Germaniei — Muzeul etnografic în aer liber de la Kiel, Muzeul în aer liber din Cloppenburg și un gen de casă-muzeu, în orașul Husum —, ne-au permis să luăm cunoștință, mai apropiat, despre preocupările și studiul activității muzeale din această țară, în primul rînd despre importanța ce se acordă, pe deplin justificat, salvării prin colecționare masivă și cercetării uneltelor de muncă. Mari serii de unelte (pluguri, rariță, sape, coase, imblăcie, vînturători, rîșnițe de mînă, prese primitive de ulei, scule de fierărie, cismărie, dulgherie și tîmplărie, mijloace de transport și multe alte categorii de unelte și mecanisme ca și obiectele de uz, între care un loc important îl deține mobilierul de epocă), aflate în expoziția și depozitele Muzeului din Schleswig-Holstein, în gospodăriile și celelalte construcții componente ale muzeelor în aer liber de la Kiel și Cloppenburg, constituie deja un bogat fond de mărturii, pe baza cărora se pot iniția și dezvolta studii aprofundate privind istoria muncii și creația tehnică populară.

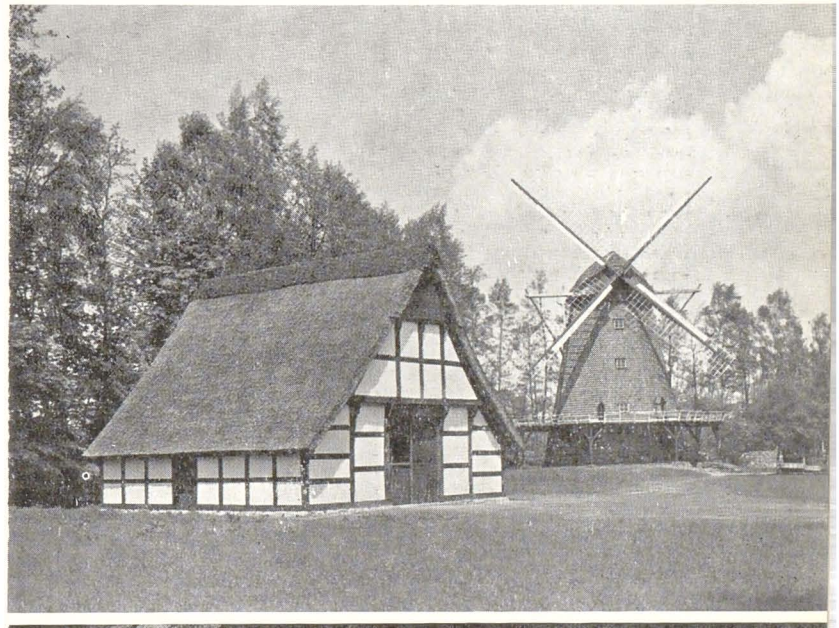
Agricultura și creșterea vitelor, ca ocupații dominante în această regiune nordică, aflată în vecinătatea Danemarcii și Olandei, au condus, socotim noi, la concentrarea preocupărilor de cercetare etnografică și de realizare muzeografică, în principal pe problemele gospodăriei rurale, cu inventarul propriu de unelte și obiecte de uz, dar și al celor decorative, așezate în muzeu potrivit, în primul rînd, criteriului funcțional. Fiecare gospodărie din muzeul în aer liber, gospodărie care cel mai adesea este formată dintr-o singură construcție sub acoperișul căreia se află atît locuința, cît și grajdul, greutatea specifică revenind de fapt grajdului (în cazul unui gospodar avut, cu o moară de vînt alături),

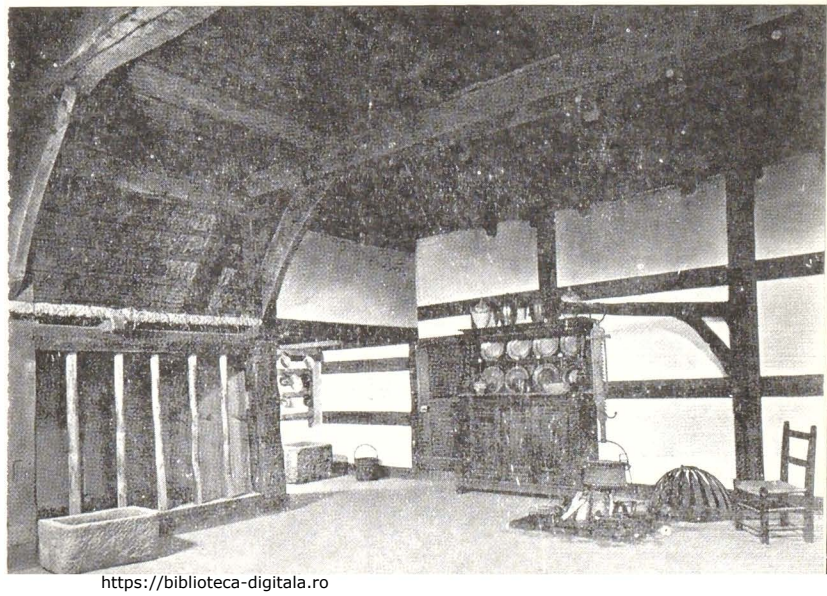
https://biblioteca-digitala.ro

Casă țărănească din Saterland, cu acoperiș în pantă — (Cloppenburg)

uneori și cu mecanismul de măcinat sau pentru funcții corelate, instalat aici sau la un nivel mai coborît, cuprinde un important număr de unelte și obiecte de uz, ce corespund celor două ocupații de bază și unor ocupații auxiliare — pescuit, vînătoare, prelucrarea stufului etc. În acest fel, muzeele în aer liber, prin construcții, sînt muzee ale arhitecturii locului, relevînd pregnant și cultura lemnului, iar prin întregul inventar, muzee ale interiorului de locuit, ale uneltelor și mecanismelor, implicit ale ocupațiilor (după caz și ale meșteșugurilor și meseriilor), ale muncii. Confruntarea de puncte de vedere într-o problemă majoră a științei etnografice și a muzeografiei actuale, prilejuită de Sesiunea Comisiei pentru muncă și unelte de la Schleswig-Holstein la care s-a înregistrat o participare valoroasă de specialiști, aprecierea pe baza comunicărilor, filmelor și ilustrațiilor, a experienței unor țări cu tradiții recunoscute în acest domeniu, cum ar fi Austria, Danemarca, R. F. a Germaniei, Norvegia, Olanda, Suedia, prin rezultatele din ultimul timp și Cehoslovacia, constatarea nemijlocită a realităților din cele cîteva muzee de profil văzute în R. F. a Germaniei — servesc neîndoielnic conturării unor concluzii și măsuri, ce se impun în legătură cu dezvoltarea propriei noastre activități de perspectivă. Cercetarea etnografică și școala muzeografică românească, datorită pe de o parte încununării eforturilor din ultima vreme, iar pe de altă parte reușitei lucrărilor Simpozionului cu participare internațională al muzeelor etnografice în aer liber, ținute la București și în țară, în perioada 7—15 septembrie 1966, și-au cîștigat un loc respectat în cadrul cercurilor de specialitate și al mișcării generale muzeale.

Programul de ansamblu aplicat în România pentru salvarea și valorificarea științifică-educativă a tezaurului culturii populare, prin muzee etnografice — pavilionare și în aer liber, — prin case (gospodării) muzeu și prin măsuri de conservare „in situ" a monumentelor reprezentative, schițat cu prilejul Simpozionului din septembrie 1966 și adîncit în cadrul comunicării susținută la Sesiunea de la Schleswig-Holstein, program întemeiat pe cunoașterea și considerarea valorii, semnificației istorice și originalității obiective a domeniilor de manifestare a civilizației noastre populare, este urmărit cu real interes

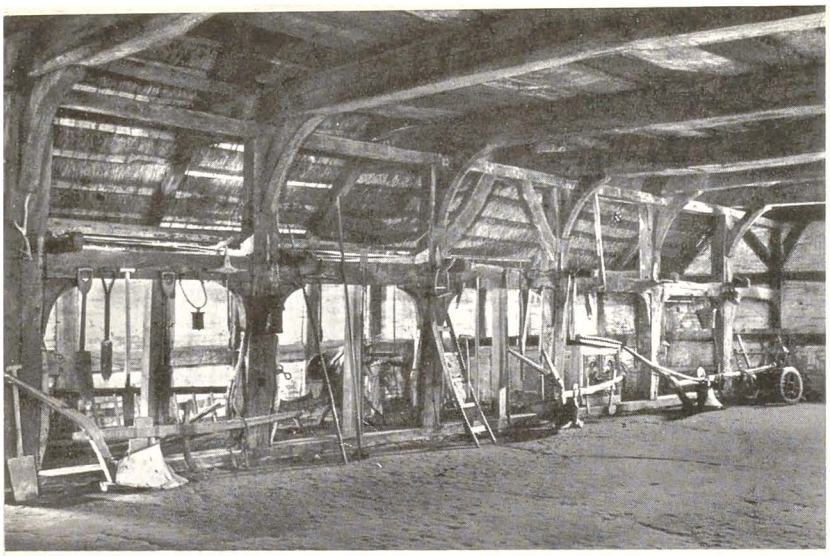




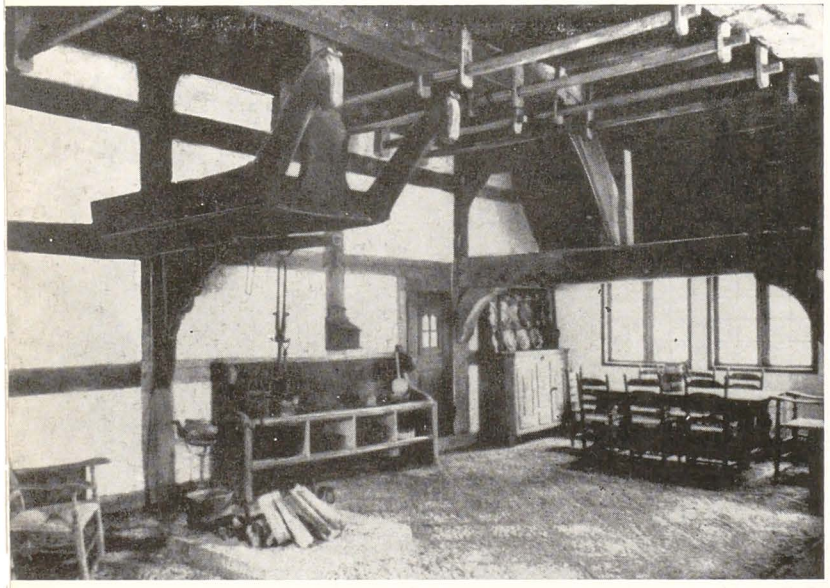
Moară de vînt „cu căciulă" — (Cloppenburg)

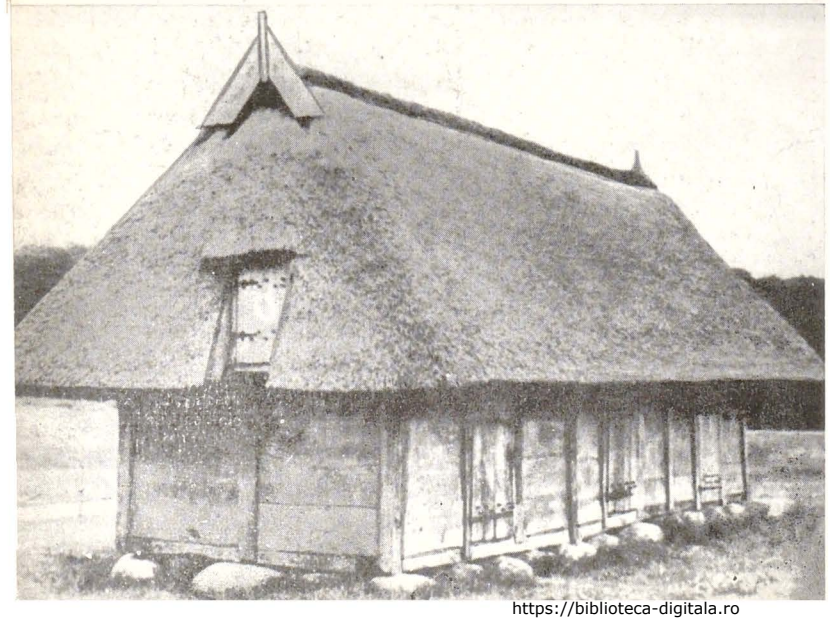
Tindă (interior) din casa morarului — (Cloppenburg)

https://biblioteca-digitala.ro



Tinda casei Ostenfeld — (Husum)





Încăpere cu vatră a gospodăriei Hoffmann

Șură din satul Brodersdorf din anul 1629 — (Muzeul din Kiel)

și peste hotare. Din acest punct de vedere, dar în principal pentru o mai deplină cuprindere și reflectare a fenomenului etnografic românesc, acțiunile începute și proiectele de viitor trebuie susținute în timp util și dezvoltate echilibrat, așa încît mișcarea noastră muzeală să se afle permanent în pas cu ritmul impus pe plan european, iar prestigiul de care ne bucurăm să fie consolidat, prin caracterul științific al muncii, prin diversificarea tematicilor, prin îmbogățirea experienței proprii dobîndită de-a lungul anilor. În spiritul celor de mai sus apare firească necesitatea diferențierii și precizării mai stricte a sarcinilor de plan și a urmăririi consecvente a îndeplinirii acestora, între care o preocupare atentă presupune:

— alăctuirea unui repertoriu-atlas al caselor și altor construcții din gospodării, al instalațiilor și atelierelor, al unor așezări tipice de pe întreg teritoriul țării, în vederea păstrării și valorificării, prin organizarea de muzee de profil, de case-muzeu și prin conservări la fața locului;

— orientarea cu precădere a cercetărilor de viitor în scopul colecționării și prelucrării științifice a datelor și materialelor autentice din domeniul uneltelor și muncii, capitol de bază al disciplinei etnografice. Considerăm că în această privință colecțiile actuale ale muzeelor noastre etnografice sînt încă sărace. Problema își poate găsi o rezolvare corespunzătoare prin dezvoltarea planificată în acest sens a cercetărilor fiecărei instituții muzeale etnografice, începînd cu Muzeul satului și încheind cu muzeele raionale și sătești. Profilele stricte ale muzeelor, mergînd uneori pînă la specializarea pe ramuri — Muzeul tehnicii populare din Dumbrava Sibiului, Muzeul viticulturii și pomiculturii de la Goleşti, regiunea Argeș, Muzeul pescuitului la Tulcea sau muzeele arhitecturii de la Bujoreni-Vîlcea și Curtișoara-Gorj etc. — corespund din plin acestei cerințe. Din păcate, ritmul în care se desfășoară lucrările la unele dintre aceste unități (Muzeul din Goleşti, muzeele din Bujoreni și Curtișoara) este extrem de lent, iar preocupările pentru muzeele de la Tulcea, Iași (pentru Moldova), Sighetul Marmației etc., se rezumă încă la stadiul de idei și dezbateri;

— specializarea cercetătorilor din muzee pe teme restrînse, implicit tema uneltelor, în care

https://biblioteca-digitala.ro

sens urmează a fi adaptate și planurile activității de viitor a muzeelor de profil. Aceasta însă, fără a neglija ansamblul sarcinilor de cercetare etnografică și al sarcinilor muzeografice;

— sporirea dotării cu aparatură și mijloace de lucru moderne (aparate de filmat, fotografiat și înregistrat, utilaje și preparate de conservare a patrimoniului etc.) pentru toate instituțiile muzeale etnografice;

— realizarea de către muzee a unui număr sporit de filme documentar-etnografice, ținînd cont de faptul că aspectele multiple ale culturii populare tradiționale suferă transformări și se împuținează treptat, datorită mobilurilor, cerințelor și condițiilor diferite ale vieții contemporane.

Iată numai cîteva concluzii și măsuri ce se desprind în vederea mersului înainte al cercetării și muncii complexe muzeografice, vizînd în principal îmbunătățirea și echilibrarea structurii colecțiilor și documentării etnografice, salvarea unui bogat patrimoniu de construcții, unelte și instalații țărănești, de obiecte utilitare și decorative, care, laolaltă și în contextul altor izvoare, ajută la înțelegerea cuvenită a fenomenului istoric, din punct de vedere al genezei și evoluției, al continuității tradițiilor autohtone peste milenii, al unității și specificului culturii noastre naționale.

N. UNGUREANU

DEPOZITAREA ȘI CONSERVAREA SCOARȚELOR

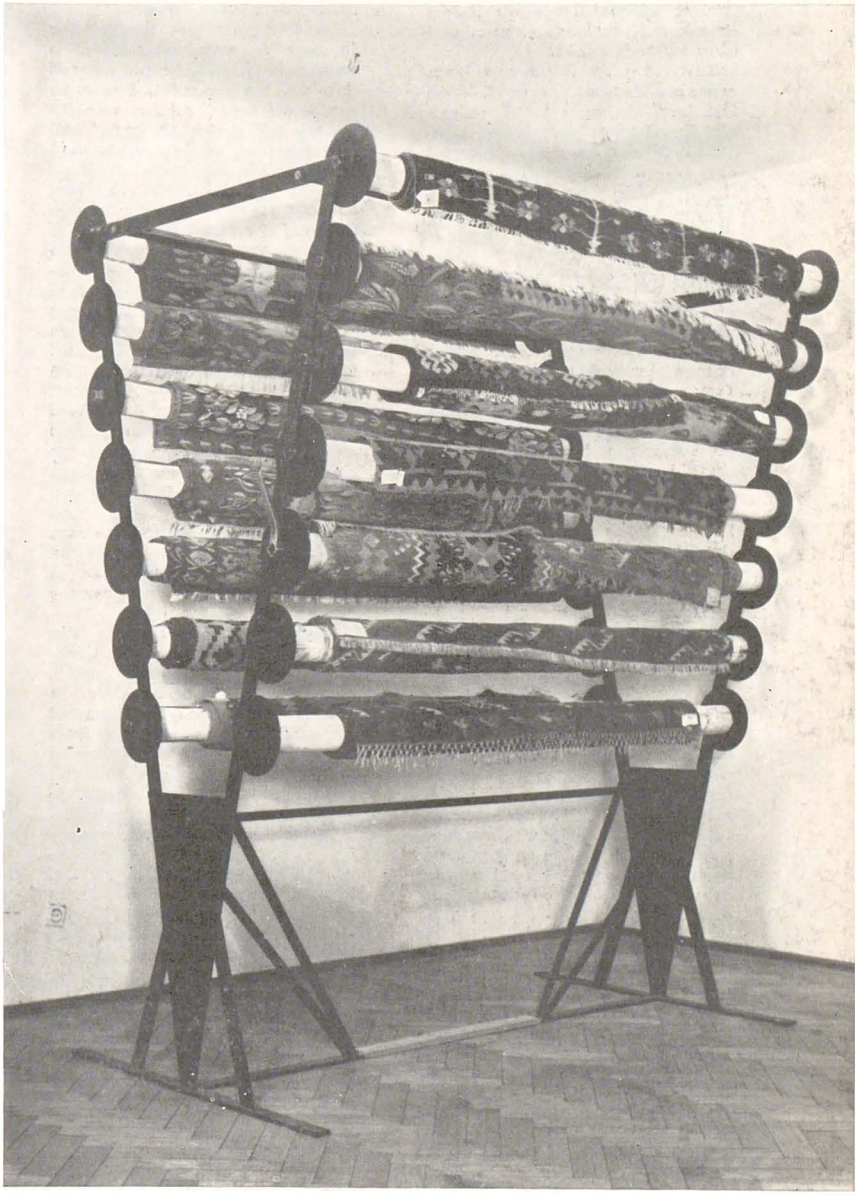
În practica organizării colecțiilor, depozitarea scoarțelor pune de obicei probleme deosebit de grele. Dimensiunile lor foarte mari, precum și necesitatea de a le păstra în așa fel încît orice fel de împăturire să fie evitată presupun un spațiu vast, de care nu dispun întotdeauna muzeele.

Păstrarea scoarțelor în depozit, în condiții optime muzeale, se poate face în două feluri: a) înfășurate pe suluri, b) prinse pe panouri glisante, în felul în care este păstrată pictura.

Este evident că acest din urmă sistem este mult mai avantajos, deoarece nu este nevoie de manipularea țesăturii pentru a o putea privi, ci doar de glisarea panoului.

Un muzeu cu o colecție numeroasă de scoarțe cu greu poate realiza însă un asemenea depozit, care cere un spațiu foarte mare. De aceea, soluția cea mai potrivită din acest punct de vedere este păstrarea scoarțelor pe suluri, acestea fiind susținute la rîndul lor de un suport special.

La Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România s-a realizat de curînd un asemenea rastel cu 14 suluri. Rastelul a fost executat de Combinatul Fondului plastic, după proiectul tov. Antoniu. Acest rastel este compus din doi montanți în formă de V. Montanții sînt prinși unul de celălalt prin 3 bare metalice. Pe laturile V-urilor, în exterior sînt prevăzute niște croșete-suport pentru susținerea capetelor sulurilor. Sulurile sînt confecționate din lemn și au un



https://biblioteca-digitala.ro

diametru de cca. 10—12 cm. Prin fiecare sul trece un ax metalic de susținere, ale cărui capete sînt fixate pe rastel. Sulurile sînt mobile, putînd fi scoase de pe rastel și puse cu ușurință la loc. Ele se învîrtesc cu o manivelă. Sulurile trebuie să aibă un diametru destul de mare pentru ca țesătura să se învelească bine, fără a face cute, dar, în același timp, trebuie să permită și o mînuire ușoară. Acest rastel este perfect adaptabil oricărei lățimi de scoarță, precum și unor săli de diferite înălțimi.

Rastelul prototip pe care l-am experimentat are cca. 2,80 m înălțime și suportă 14 suluri, cîte 7 de fiecare parte, fiecare sul avînd 2 m lungime. Rastelul este complet demontabil.

M. F.

CERAMICA DIN GLOGOVA

Apărută sub îngrijirea Muzeului de artă populară, lucrarea despre ceramica din Glogova (reg. Oltenia) urmează altor două publicații: una, mai veche, în care se înfățișau cîteva din piesele aflate în colecțiile muzeului [1] și alta conținînd o colecție de articole legate de etnografie și de artă populară [2]. Lucrarea la care ne referim deschide seria de publicații intitulată „Studii și cercetări", fiind prima din serie.

În ansamblul ceramicei oltenești, olăria lucrată în Glogova și în alte cîteva sate învecinate ocupă un loc aparte, fiind cea mai însemnată din ținutul Mehedinților. Menționat fugar de către Dimitrie C. Butculescu în 1883 [3], centrul Glogova este semnalat printre centrele oltenești în prima lucrare de sinteză asupra ceramicii românești [4]; mai tîrziu, într-o lucrare asupra ceramicii populare, centrul este din nou amintit, descriindu-se cîteva din caracterele principale ale producției lui [5].

Lucrarea de față, alcătuită pe un material cules la teren în 1951 și completat ulterior cu o serie de date incluse în text, este o prezentare largă, amănunțită, care face cunoscută cititorilor producția olarilor locali. Ea vine astfel să completeze seria redusă a monografiilor publicate pînă astăzi asupra unor centre sau grupe de sate de olari, fază absolut necesară pentru o viitoare sinteză a acestui însemnat domeniu de artă românească.

După precizarea localităților în care se practică olăritul, a numărului populației și a cîtorva date privind ocupațiile locale, se arată diferența dintre sate în ce privește vechimea practicării meșteșugului, cel mai vechi fiind Glogova. Datele privind locul pe care îl ocupă olăritul în viața economică a localnicilor scoate în relief o situație asemănătoare cu aceea existentă în alte centre românești. Remarcăm diversitatea de situații: se întîlnesc deopotrivă meseriașii pentru care olăritul reprezintă ocupația de bază (grupați mai ales în satul Olteanu) și alții care îl practică ocazional. Aceleași diferențieri însemnate stăruie în privința modului de a practica meseria: uneltele, cuptoarele, căruțele cu care se desfăcea marfa, erau inegal repartizate întîlnindu-se, de exemplu, olari care aveau cuptoare mari și, în același timp, meșteri care ardeau vasele în cuptoare străine sau, pur și simplu, se angajau să lucreze pentru alții.

Materia primă, locurile din care este adusă, calitățile fiecăreia din pastele care se obțin, ca și însușirile culorilor dovedesc o bună cunoaștere a meșteșugului ce merge pînă la o gradație raportată la vasele care urmau a fi modelate. Chiar și frămîntatul lutului era legat de categoria de vase ce urmau a fi confecționate.

Lucrarea menționează o problemă puțin cunoscută din meșteșugul ceramicii de la noi. Olarii localnici folosesc, pentru împărțirea lutului, o măsură specială — „capul". Ea servește în același timp și pentru măsurarea capacității vaselor, desigur în raport cu cantitatea de lut folosit pentru fiecare din ele. Pînă astăzi cunoaștem două astfel de centre, aflate ambele în nordul Olteniei; primul, cel din Găleșoaia [6], descris în lucrarea de sinteză citată asupra olăriei populare, și cel din Glogova. Apropierea celor două centre ne ajută să înțelegem asemănarea dintre ele în privința acestei măsuri.

Folosirea smalțului este legată de funcția vaselor, cele de pus pe foc fiind obișnuit nesmălțuite, iar cele pentru păstrat lichide sau grăsimi, smălțuite. Criteriile de frumusețe sînt totuși prezente în preferințele cumpărătorilor; forma era apreciată după linia ei, după grosimea pereților, după forma mînușii; decorul și culorile aveau un rol mai mic în aprecierea vaselor.

În producția centrului din Glogova, se observă o evidentă evoluție a formelor. Formele vechi sînt aceleași ca în alte centre oltenești: oale, urcioare, căni, borcane, castroane, străchini, talere. Decorul marchează și el o evoluție: autorul insistă îndelung asupra acestei din urmă probleme, expunînd amănunțit motivele și tehnica prin care acestea se realizează. Motivele vechi sînt cele obișnuite în întreaga Oltenie, predominant geometrice.

O atenție specială se acordă cuptorului de ars oale. Spre deosebire de alte centre oltenești, și în general românești, cuptorul din Glogova are spre bază un grătar susținut de un picior din cărămidă, grătar pe care se așază oalele și sub care se face focul. Organizarea vetrei este în acest mod apropiată de unele din vetrele de ars oale folosite în trecutul îndepărtat al țării noastre [7].

Informațiile privind viața olarilor, timpul în care ei lucrează, diferențierea producției după anotimpuri, desfacerea mărfii, regiunea în care se efectua desfacerea (vestul Olteniei), ca și tabelele cu situația olarilor din cele patru sate studiate, completează util datele anterioare.

Toate aspectele pe care le-am relevat pînă aci încadrează Glogova printre satele de olari caracteristic românești. Aflată la un nivel tehnic mediu pentru satele noastre specializate în ceramică, avînd baza producției legată de olăria nesmălțuită din trecut, făcută mai ales în centrele Mehedinților și Gorjului, folosind motive decorative meșteșugit îmbinate, producția locală merită să fie studiată. Prin precizia datelor

---

[1] *Catalogul Muzeului de artă populară al R.P.R.*, București, 1957.

[2] *Studii și cercetări de etnografie și artă populară*, București, 1965.

[3] Citat, de autor: *Ceva despre industria din Mehedinți și Gorj*, în *Arhivele Olteniei*, VI, 1927, p. 32 33.

[4] Barbu Slătineanu, *Ceramica românească*, București, 1938.

[5] Barbu Slătineanu, Paul H. Stahl, Paul Petrescu, *Arta populară în R.P.R., Ceramica*, București, 1958.

[6] Barbu Slătineanu, Paul H. Stahl, Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 86.

[7] Florea Bobu Florescu, *Evoluția cuptoarelor de ceramică din Moldova*, în *Studii și cercetări de etnografie și artă populară*, Buc., 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

culese, prin bogăția lor, ca și prin faptul că monografiile asupra tradițiilor populare sînt necesare dezvoltării studiilor de etnografie și artă populară, lucrarea este utilă.

ANCA STAHL

MICRODIORAME PENTRU BOTANICĂ

După cum arată R. Hofstedt,[1] în urma ultimului război mondial, spațiul de expunere al Muzeului botanic din Berlin-Dahlem s-a redus de la 2 000 m² la 600 m², iar dioramele cu plante în mărime naturală nu mai puteau fi expuse, din lipsă de loc. S-au făcut totuși cîteva microdiorame cu teme de fitogeografie: plante de pe coasta Oceanului Atlantic, peisaj de toamnă la limita pădurii în zona polară, limita pădurii la munte, plante acuatice submerse, vegetația pe malul unui lac. Adîncimea lor maximă este de 0,75 m; lățimea de 1,80 m, înălțimea de 2,60 m și vizeta de 0,60 m pe 1,30 m. Pentru evitarea reflexiilor s-a folosit un geam special care nu reflectă lumina. Pentru modelarea reliefului s-a folosit un material plastic (Molto-Fill), iar pentru imitarea suprafețelor de apă geam tip „catedrală", în diverse tonuri. Scara de reducere a plantelor este în general de 1/10, într-un caz de 1/20. Pentru imitarea trunchiurilor de copaci s-au folosit ramuri de la acești copaci, pentru stuf s-a folosit iarbă. Pentru tufișuri și frunze s-au folosit cele mai diverse materiale, de la foi de aramă pînă la învelișul țepos al castanelor. Confecționarea frunzelor a cerut mult timp și răbdare (numai 3 arini au avut cca. 12 000 frunze!). Pentru patru microdiorame au lucrat cinci colaboratori, timp de 18 luni.

(foto — microdioramă în curs de confecționare: limita pădurii la munte).

[1] „Der Präparator — Zeitschrift für Museums-Technik" 12, 1; 1—4, ianuarie 1966.

MUZEUL ARHEOLOGIC ȘI ETNOGRAFIC DIN LODZ

De curînd Muzeul arheologic și etnografic din Lodz și-a sărbătorit două decenii de existență. Cu acest prilej a fost tipărită o broșură comemorativă, în care sînt expuse istoricul, organizarea și realizările instituției [1].

În anul 1945 autoritățile municipale din Lodz au procedat la organizarea, din Muzeul municipal etnografic, existent atunci, a două instituții distincte: Muzeul preistoric și Muzeul etnografic. Cele două muzee, în primul deceniu (1945—1955) și-au concentrat eforturile pentru clasarea, reorganizarea și completarea colecțiilor pierdute în timpul ultimului război mondial, formarea bibliotecilor de specialitate și începerea unor cercetări pe teren, cu accentuarea unei bine conturate activități științifice. Din inițiativa Ministerului Culturii și Artei, cele două muzee sînt contopite, în anul 1956, într-o mare și puternică instituție, Muzeul arheologic și etnografic din Lodz, cu trei importante secții — arheologie, etnografie și numismatică. Muzeul are un local propriu cu 155 camere, un numeros personal științific, tehnic și administrativ —78 persoane —, cu o bibliotecă de specialitate bine utilată (rafturi de metal, sală de lectură) și înzestrată cu aproximativ 13 000 volume și cu posibilitatea de a achiziționa anual circa 600 publicații noi. Muzeul are de asemenea, pe lîngă numeroase săli de expoziții — permanente și temporare — anumite săli de conferințe, dotate cu aparate de proiecții, un fel de laborator-școală pentru elevii care doresc să se consacre arheologiei sau etnografiei, ateliere foto și de conservare, utilate cu cele mai moderne aparate, o secție de editură, un serviciu didactic și de propagandă, care are drept scop popularizarea arheologiei și etnografiei.

O scurtă statistică a celor două mari secții ale muzeului ne dă o impresie despre importanța acestei instituții: secția de arheologie are 1 076 dosare cu toate datele necesare, referitoare la descoperirile mai importante, 6 700 fotografii, 9 150 clișee (și pelicule de filme), 1 300 diapozitive și 32 700 obiecte inventariate; secția de etnografie are 1394 interviuri înregistrate, 11 540 fotografii, 3 759 desene și 11 125 piese.

Muzeul își are publicația sa anuală: Prace i Materialy Museum Archeologicznego i Etnograficznego w Lodzi (Studii și Materiale ale Muzeului arheologic și etnografic din Lodz). Pînă în prezent au apărut 12 volume din seria arheologie și 8 din seria etnografie. În afară de cele două volume anuale ale buletinului său, și de publicații de popularizare, muzeul pune la dispoziția publicului ghidurile celor mai importante expoziții ale sale. Buletinul dă un bun prilej muzeului de a întreține strînse legături științifice de schimb și de informații cu 50 de instituții din țară și cu 250 din străinătate.

În afară de țelul esențial asumat — cunoașterea și studiul trecutului cultural al Poloniei centrale — echipa științifică a muzeului, conștientă de marea sa răspundere, a executat cercetări și în afară de regiunea Lodz pentru a putea aprofunda și mai mult unele probleme generale și pentru a aduce un aport substanțial științei poloneze. Astfel, colectivul de cercetători ai muzeului, condus de prof. dr. Konrad Jazdzewski, directorul instituției, au făcut cercetări și au adus contribuții substanțiale la cunoașterea originii statului polonez și la întemeierea orașelor. Centrului științific de la Lodz, condus de profesorul Konrad Jazdzewski,

[1] Muzeum archeologicznego i etnograficznego w Lodz, Lodz, 1966, 62 p., 45 fig.

https://biblioteca-digitala.ro

i-a fost încredințată, începînd cu anul 1948, direcția cercetărilor privitoare la trecutul orașelor Leczyca și Gdansk, sub egida Institutului de istoria culturii materiale al Academiei poloneze de științe. Se organizează expoziții (76) vizitate de 2 510 600 de persoane, precum și conferințe, cursuri, concursuri, proiecții de filme, discuții libere și campinguri pentru șantierele arheologice. În cursul celor 20 de ani activitatea culturală, didactică și științifică a muzeului acesta a fost în contact cu 2 873 000 persoane.

Prin profesorul Konrad Jazdzewski, muzeul participă la două mari lucrări științifice de interes internațional: Glossarium Archaeologicum, un dicționar arheologic în 27 de limbi și Inventaria Archaeologica, un corpus al descoperirilor mai importante, precis datate.

Muzeul arheologic și etnografic din Lodz a fost vizitat de aproximativ 100 de savanți din străinătate, iar o parte din colectivul său științific, în frunte cu directorul instituției, a făcut călătorii de studii în următoarele țări: U.R.S.S., Cehoslovacia, România, Iugoslavia, Italia, Danemarca, Olanda, Belgia, Anglia, Irlanda, R. F. Germană și R. D. Germană, Suedia, China și Sudan.

Un contact strîns se menține între Direcția departamentală a urmelor arheologice din Lodz și muzeu, în ceea ce privește conservarea, săpăturile sistematice, întocmirea fișierului așezărilor din toate districtele provinciei și antrenarea în păstrarea și îngrijirea monumentelor a unui număr cît mai mare de tineri, organizarea de expoziții, conferințe și campinguri de cercetători din lumea școlară.

Un număr de 45 de fotografii, desene și hărți — fericită sinteză a bogăției și activității muzeului — completează această succintă dare de seamă asupra unei puternice instituții, bine organizate, susceptibilă de a da naștere la sugestii și exemple, nu numai în difuzarea, prin toate mijloacele tehnice moderne, a cunoștințelor istorice, ci mai cu seamă, prin formarea conștientă și deliberată a unor tinere cadre, într-un domeniu de cercetare atît de delicat și plin de răspundere.

Într-un relativ scurt interval de timp — 20 de ani — Muzeul arheologic și etnografic din Lodz a reușit să se afirme prin cercetări, publicații, relații și acțiuni de masă, ca o puternică instituție cultural-educativă și științifică din Polonia de azi.

ION BERCIU

ȘCOALA INTERNAȚIONALĂ DE SĂPĂTURI ARHEOLOGICE DE LA MONT-JOLY [1]

În Franța există o importantă mișcare pentru inițierea benevolă a tineretului, atît în ceea ce privește salvarea și conservareă monumentelor istorice, cît și mai ales în practica arheologică, pe șantiere organizate anume, multe sub conducerea unor savanți eminenți.

Un astfel de șantier arheologic, pus sub patronajul Secretariatului de stat al tineretului și al sportului, subvenționat de Ministerul afacerilor culturale, de Consiliul general din Calvados și de Uniunea normandă a centrelor maritime și turistice, este organizat de mai mulți ani de Centrul de cercetări din Normandia, la Mont-Joly, în așezarea preistorică și protoistorică de la Brèche-au-Diable, în apropiere de orașul Caen. Șantierul este condus de profesorul Bernard Edeine, din cadrul Centrului național al cercetării științifice. Stagiul durează o lună. Sînt admiși nu numai tinerii francezi, în deosebi studenți, învățători, profesori, ci și străini amatori de a cunoaște direct, pe teren „arta de a săpa" de la persoane experimentate. Este interesantă organizarea acestui șantier și modul în care se desfășoară munca tinerilor pasionați și hotărîți să se supună unei discipline stricte.

În jurul celor trei uriașe corturi — depozitul, laboratorul, cu biroul directorului și secția de spălat și marcat — se întind într-un vast camping, corturile individuale ale „ucenicilor". În imediata apropiere se află șantierul, cu secțiile lui: epoca de bronz, cultura chasseénne, un sector de inițiere cu mai multe straturi de cultură — de la musterian la merovingian — și o altă secție, într-un teren mai dificil, urmele unui sat danubian. Se lucrează 8 ore pe zi: 9—12 și 16—19. Masa este asigurată de către conducerea șantierului. Seara, în marele cort se țin cursuri speciale, de către profesorul B. Edeine sau de alți specialiști cunoscuți, asupra evoluției și caracteristicilor marilor culturi preistorice, asupra noilor tehnici, marilor descoperiri, marilor civilizații clasice, cu discuții libere, într-o atmosferă de entuziasm, încredere și completă destindere.

Fiecare tînăr săpător primește, sub proprie răspundere: un coș pentru pămînt, o cutie cu două compartimente pentru materiale dure și fragile, două pensule de mărimi diferite, un metru, o foarfecă pentru rădăcini, o „unealtă" pentru extrageri „cvasi chirurgicale", două cutii de plastic și un șpaclu (unealta nr. 1). Se sapă cu șpaclul, se folosește des penelul, pe straturi orizontale, se fac relevee de 1/10, prin rotație, se execută spălarea și marcarea obiectelor, o echipă specială face fotografiile și se ține la curent un jurnal de săpături „caiet de o importanță excepțională", se ia parte în mod voluntar la restaurarea obiectelor. Momentele cele mai plăcute sînt legate de discuțiile cu profesorul B. Edeine, cu privire la „aportul" ce-l poate aduce cîte un obiect mai deosebit: „orele de cugetare, de gîndire". Duminica se fac excursii la așezări și la monumente.

O revenire și la noi la acele șantiere arheologice de inițiere începute și continuate, sub diferite forme, mai mult prin inițiativa unor cercetători, n-ar fi de prisos: o „ucenicie arheologică" pe teren, bine pusă la punct și strîns legată de realitățile noastre ar da rezultate surprinzătoare.

ION BERCIU

[1] Archeologia, Paris, 10/1966.

https://biblioteca-digitala.ro

Elena POPESCU, Constantin CĂZĂNIŞTEANU — Amintirea Mărăşeştilor . . . (305) • Prof. univ. dr. docent Radu VULPE — Vasile Pârvan, directorul Muzeului naţional de antichităţi (312) • Marius BUNESCU, artist al poporului — Anastase Simu şi muzeul său (319) • Carol NAGY — Himenopterele betilide — distrugători naturali ai dăunătorilor din muzee (321) • Ing. Mihail MIHALCU — Cu privire la protecţia anticorosivă a obiectelor de muzeu prin peliculizare (323) • Ing. F. GHEORGHIŢĂ — Lumina în muzeele de artă (328) • Proiectarea şi organizarea expoziţiilor muzeale (334) • Dr. I. BANYAI — Valorificarea suprafeţelor mari pe pereţii muzeelor (340) • Prof. Viorel COSMA — Unele probleme ale activităţii muzeale şi de valorificare a monumentelor de cultură din regiunea Bucureşti (341) • N. I. SIMACHE — Muzeul tiparului şi al cărţii vechi româneşti din Tîrgovişte (344) • Lucia BURLACU — Herbarele de la Muzeul de istorie naturală din Iaşi (349) • Valeriu LAZĂR — Muzeul de istorie din Aiud (349) • Lucia DRACOPOL-ISPIR — Colecţia de artă decorativă de la Sinaia (351) • Prof. Titus ROŞU — Colecţia arheologică a Liceului nr. 1 din Oradea (354) • Acad. Eugen A. PORA — Muzeul Plantin-Moretus din Anvers (356) • Vincenzo RECCHIA — Secţia de etnografie din Muzeul Naţional din Sassari (Sardinia) (360) • Dr. Cornel IRIMIE — Deutsches Museum din München (361) • Al. PĂUNESCU, Gh. M. VASILIU — Noi descoperiri paleolitice în regiunea Suceava (364) • Corneliu SECĂŞANU — Despre metrologia numismatică (367) • Mihai GRAMATOPOL — O tendinţă a caricaturii elenistico-romane în lumina unui Gryllos inedit (369) • Nicolae VĂTĂMANU — Un timbru „de ajutor" din 1856 (372) • Eugenia ISAC — Un document memorandist inedit (373) • Horia NESTORESCU — Despre un portret al pităresei Zinca Bălcescu (374) • Petre OPREA — O sculptură din secolul al XVI-lea în Moldova (375) • Viorica DENE — Identificarea a trei piese de mobilier spaniol din colecţia Muzeului de artă al Republicii Socialiste România (377) • Ion CHELCEA — „Hora" de la Zăpodeni-Vaslui (381) • Barbu BREZIANU — Zilele „Constantin Brâncuşi" (385) • 25 de ani de la înfiinţarea Muzeului Teatrului Naţional (386) • Ion DRĂGOESCU — Sesiune etnografică consacrată ornamenticii populare (386) • Răzvan THEODORESCU — O sesiune ştiinţifică dedicată artei vechi româneşti (387) • N. UNGUREANU — Sesiunea comisiei pentru muncă şi unelte de pe lîngă Societatea germană de etnografie (Schleswig-R. F. a Germaniei) (388) • M.F. — Depozitarea şi conservarea scoarţelor (391) • Anca STAHL — Ceramica din Glogova (392) • Richard HOFSTEDT — Microdiorame pentru botanică (393) • ION BERCIU — Muzeul arheologic şi etnografic din Lodz (393) • JON BERCIU — Şcoala internaţională de săpături arheologice de la Mont-Joly (394).

ПОПЕСКУ Елена и Константин КАЗАНИШТЯНУ — Памяти Мэрэшешть . . . (305) • Проф. д-р доц. ВУЛЬПЕ РАДУ — Василе Пырван — директор Национального музея древностей (312) • Народный артист БУНЕСКУ Марнус — Анастасе Симу и его музей (319) • НАГИ Карол — Перепончатокрылые из семейства Betilide — естественные истребители музейных насекомых-вредителей (321) — Инж. Михаил МИХАЛКУ — Относительно антикоррозионной протекции музейных экспонатов с помощью пленки (323) • Инж. Ф. ГЕОРГИЦЭ — Освещение в музеях изобразительных искусств (328) • ххх ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ — Проектирование и организация музейных экспозиций (334) • Докт. И. БАНИАИ — Определение больших площадей стен музея (340) • ВИОРЕЛ КОСМА — Некоторые вопросы работы музеев и популяризации памятников культуры в Бухарестской области (341) — Николае Н. СИМАКЕ — Музей печатания и румынской старинной книги в Тырговиште (344) • Лучна БУРЛАКУ — Гербарий Музея естествознания в Яссах (349) • ЛАЗАР Валерию — Исторический музей в Аюде (349) • Лучия ИСПИР — Коллекция декоративного искусства в Синае (351) • Проф. РОШУ Титус — Археологическая коллекция лицея № 1 в Орадя (354) • Акад. ПОРА А. Еуджен — Музей Плантен-Моретус в Антверпене (356) • Винченцо РЕККЯ — Этнографическая секция в Национальном музее в Сассари (Сардиния) (360) • Корнель ИРИМИЕ — Deutsches Museum в Мюнхене (361) • ПЭУНЕСКУ АЛ., ВАСИЛИУ Г.М. — Новые находки периода палеолита в области Сучава (364) • СЕКЭШАНУ Корнелиу — О нумизматической метрологии (367) • ГРАМАТОПОЛ Михай — Тенденция эллино-римской карикатуры в свете неопубликованного произведения Гриллоса (369) • Николае ВАТАМАНУ — Марка «помощи» 1856 года (372) • Еуджения ИСАК — Неопубликованный документ меморандистов (373) • Хория НЕСТОРЕСКУ — О портрете Зинки Бэлческу (374) • Петре ОПРЯ — Об одной молдавской скульптуре XVI века (375) • Виорика ДЕНЕ — Идентификация трех предметов испанской мебели из коллекции Музея изобразительных искусств Социалистической Республики Румынии (377) — Ион КЕЛЬЧЯ — «Карусель» в Зэподени (381) • Барбу БРЕЗЯНУ — Дни «Константин Брынкуш» (385) • ххх — Музей Национального театра (386) • Ион ДРЭГОЕСКУ — Этнографическая сессия, посвященная народному орнаменту (386) • Рэзван ТЕОДОРЕСКУ — Научная сессия, посвященная старинному румынскому искусству (387) — УНГУРЯНУ Н. — Сессия Комиссии труда и орудий немецкого этнографического общества (Шлезвиг ФРГ) (388) • М. Ф. — Хранение и консервация шерстяных крестьянских ковриков (391) • Анка ШТАЛЬ — Керамика в Глогове (392) • ХОРСТЕД РИКАРД — Микродиорамы для ботаники (393). •

https://biblioteca-digitala.ro

Elena POPESCO et Constantin CĂZĂNIȘTEANU — Le souvenir de Mărășești . . . (305) • Prof. univ. dr. doc. Radu VULPE — Vasile Pârvan, directeur du Musée national des antiquités (312) • Marius BUNESCO — Anastase Simu et son Musée (319) • Carol NAGY — Les Hyménoptères bétylides, combattants naturels des insectes nuisibles dans les musées (321) • Ing. Mihail MIHALCO — À propos de la protection anticorrosive des objets de musée par la pelliculisation (323) • Ing. F. GHEORGHIȚĂ — L'illumination dans les musées d'art (328) • Table ronde — Projection et organisation des expositions muséales (334) • Dr. I. BANYAI — La valorisation des larges superficies des murs dans les musées (340) • Prof. Viorel COSMA — Quelques problèmes de l'activité muséale et de popularisation des monuments de culture de la région de Bucarest (341) • N. I. SIMACHE — Le Musée de l'imprimerie et du vieux livre roumain à Tîrgoviște (344) • Lucia BURLACO — Les herbiers du Musée d'Histoire Naturelle de Iași (349) • Valeriu LAZĂR — Le Musée d'Histoire d'Aiud (349) • Lucia DRACOPOL-ISPIR — La collection d'art décoratif de Sinaia (351) • Prof. Titus ROȘU — La collection archéologique du Lycée No. 1 à Oradea (354) • Acad. Eugen A. PORA — Le Musée Plantin-Moretus d'Anvers (356) • Vincenzo RECCHIA — La section d'Ethnographie du Musée National de Sassari (Sardaigne) (360) • Dr. Cornel IRIMIE — Le Deutsches Museum de Munich (361) • Al. PĂUNESCO, Gh. M. VASILIU — Nouvelles découvertes paléolithiques dans la Région de Suceava (364) • Corneliu SECĂȘANU — Sur la métrologie numismatique (367) • Mihai GRAMATOPOL — Une tendance de la caricature hellénistico-romaine à la lumière d'un Gryllos inédit (369) • Nicolae VĂTĂMANU — Un timbre „d'entraide" datant de 1856 (372) • Eugenia ISAC — Un document inédit (373) • Horia NESTORESCO — Un portrait de Zinca Bălcesco (374) • Petre OPREA — Une sculpture du XVI-e siècle en Moldavie (375) • Viorica DENE — L'identification de trois pièces de mobilier espagnol dans la collection du Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie (377) • Ion CHELCEA — La „Hora" de Zăpodeni-Vaslui (381) • Barbu BREZIANU — Les journées „Constantin Brâncuși" (385) — Le Musée du Théâtre National (386) • Ion DRĂGOESCO — La session d'ethnographie consacrée à l'ornementation populaire (386) • Răzvan THEODORESCO — La session scientifique consacrée à l'ancien art roumain (387) • Nicolae UNGUREANU — La session de la Commission du Travail et des Outils auprès la Société Allemande d'Ethnographie (Schleswig, République Fédérale Allemande) (388) • M.F. — Entrepôt et conservation des tapis (391) • Anca STAHL — La céramique de Glogova (392) • Richard HOFSTEDT — Microdioramas botaniques (393) •

Elena POPESCU and Constantin CĂZĂNIȘTEANU — The memory of Mărășești (305) • Prof. Radu VULPE — Vasile Pârvan as director of the National Museum of Antiquities (312) • Marius BUNESCU — Anastase Simu and his Museum (319) • Carol NAGY — Hymenoptera, Betilidae, natural fighters of insect pests in museums (321) • Ing. Mihail MIHALCU — On protection of museum exhibits against corrosion by film application (323) • F. GHEORGHIȚĂ — Lighting art museums (328) • Round table — Designing and organizing museum exhibitions (334) • Dr. I. BANYAI — Turning to better account large wall surfaces in museums (340) • Viorel COSMA — Some problems of the museums activity and popularisation of the culture monuments in Bucarest region (341) • N. I. SIMACHE — The Print and Olden Books Museum in Tîrgoviște (344) • LUCIA BURLACU — The herbaria of the Iași Museum of Natural History (349) • Valeriu LAZĂR — The Historical Museum in Aiud (349) • Lucia DRACOPOL-ISPIR — The Decorative Art Collection in Sinaia (351) • Prof. Titus ROȘU — The archaeological collection in Highschool No 1 at Oradea (354) • Acad. Eugen A. PORA — The Plantin-Moretus Museum in Antwerpen (356) • Vincenzo RECCHIA — The department of Ethnography of the National Museum in Sassari (Sardinia) (360) • Dr .Cornel IRIMIE — The Deutsches Museum of Munich (361) • Al. PĂUNESCU — Gh. M. VASILIU — Further palaeolithical finds in Suceava Region (364) • Corneliu SECĂȘANU — On numismatic metrology (367) • Mihai GRAMATOPOL —One of the trends of the Roman-Hellenic caricature in the light of an uhknown Gryllos (369) • Nicolae VĂTĂMANU — A „help" post-stamp from 1856 (372) • Eugenia ISAC — Un unknown document (373) • Horia NESTORESCU — A portrait of Zinca Bălcescu (374) • Petre OPREA — A XVIth century sculpture from Moldavia (375) • Viorica DENE — Identification of three pieces of Spanish furniture in the colection of the Art Museum of the Socialist Republic of Romania (377) • Ion CHELCEA — The Zăpodeni "Hora" (381) • Barbu BREZIANU — the "Constantin Brâncuși" festival days (385) • The Museum of the National Theatre (386) • Ion DRĂGOESCU — The Folk Ornament Ethnographic Session (387) • Răzvan THEODORESCU — A scientific session dedicated to old Romanian art (387) • Nicolae UNGUREANU — The meeting of the Work and Tools Commission of the German Ethnographic Society (Schleswig, Federal Republic of Germany) (388) • M.F. — Storing and preserving carpets (391) • Anca STAHL — The Glogova ceramics (392) • Richard HOFSTEDT — Botanical microdioramas (393)

Universitatea București
SEMINARUL DE ARHEOLOGIE
„VASILE PÂRVAN"

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

43.474

Lei 7

https://biblioteca-digitala.ro